

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

La Forma dell'Abitare nell'Architettura Moderna Belga



Roberta Tranchida

Tesi di Dottorato
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politècnica de Catalunya, 2015-16
Relatore: Prof. Jaime J. Ferrer Forés

La Forma dell'Abitare nell'Architettura Moderna Belga

LA FORMA DELL'ABITARE NELL'ARCHITETTURA MODERNA BELGA

Dottoranda: Roberta Tranchida

Tesi di Dottorato

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior Arquitectura Barcelona

UPC, 2015-16

Relatore: Prof. Jaime J. Ferrer Forés

In copertina: Renaat Braem, *Ville linéaire*, 1934, disegno.

Nella pagina a fianco: Bernd & Hilla Becher, *Fördertürme (Winding Towers)*, 2006, foto.



Ringraziamenti

Questa Tesi di Dottorato, lungi dall'essere il traguardo finale del mio percorso accademico, rappresenta un viaggio compiuto tra l'Italia, il Belgio, la Spagna e l'Inghilterra, alimentato dall'incontro di luoghi e persone che hanno contribuito alla mia crescita personale e professionale.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno collaborato ad arricchire la mia curiosità per la ricerca e che mi hanno aiutato, argomentando le mie idee con suggerimenti, discussioni e critiche. In particolare il professore Jaime J. Ferrer Forés, per avere creduto nella realizzazione di questo progetto e avermi pazientemente appoggiato nel corso di tutti questi anni. A lui va la mia gratitudine più sentita perché senza la sua sapiente guida, questo manoscritto non sarebbe mai esistito.

Un ringraziamento particolare va al prof. Pierre Frankignoulle, per avermi orientato nell'osservazione del suo Paese e avermi aperto le porte del suo prezioso archivio.

Al prof. Agostino De Rosa, per il tempo speso nel facilitarmi le relazioni interuniversitarie e per i suoi assennati consigli. Alla prof. Margherita Vanore, per aver agevolato il mio percorso di studio, consentendomi di sostare nel mio meraviglioso Paese, e per avermi dato la possibilità di godere dei suoi impagabili suggerimenti durante le nostre chiacchierate allo IUAV.

E a tutti i docenti conosciuti alla Etsab per i loro preziosi insegnamenti.

Un ringraziamento speciale va a chi, con strenua perizia e condiscendenza, ha letto, riletto e corretto ogni parola scritta: Francesca Tranchida. A Isabella Friso, Sebastian Restrepo e Alberto Torres per aver discusso le bozze di questo progetto, averlo contestato, smontato e rimontato con sagacia ed ironia. Un ricordo affettuoso anche a tutti gli amici e colleghi incontrati in questi anni a Barcellona e Londra e, soprattutto, a Luz Soro per avermi insegnato le virtù della pazienza.

Infine, non avrei senza dubbio potuto concludere questo arduo cammino senza il sostegno della mia famiglia che, incredula, ha assistito con rassegnazione al mio inquieto peregrinare.



Prologo

"Tous les chemins vont vers la ville".¹

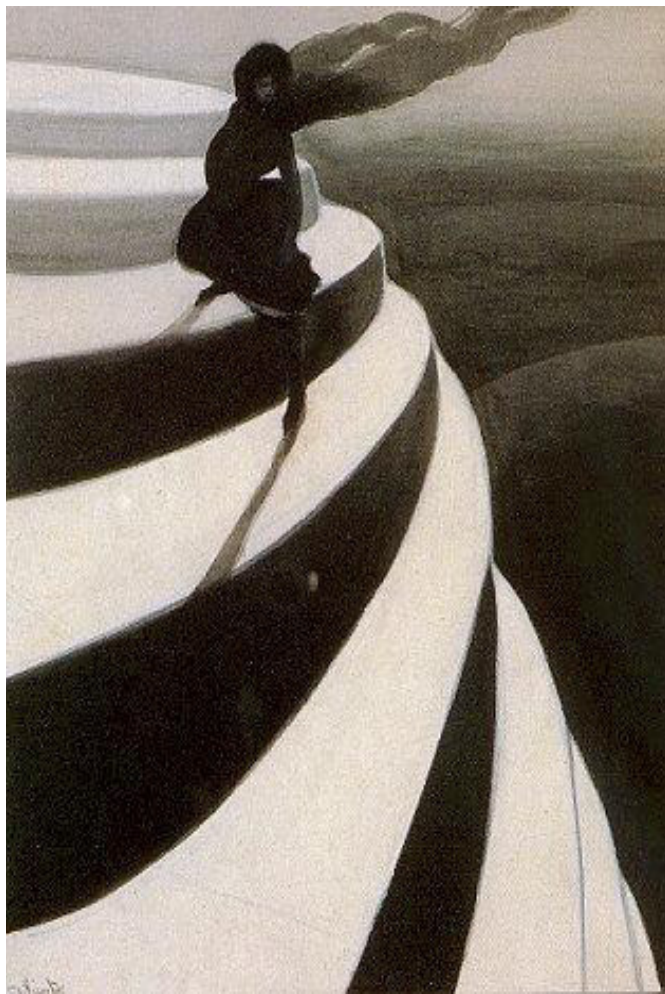


Fig. 1. León Spilliaert, *Vertige, l'escalier magique*, 1908. Inchiostro, acquarello e matita, 64 x 48 cm.

Il malinconico esodo dalla campagna verso l'urbe, cantato da Emile Verhaeren (1855-1916), alla fine dell'Ottocento, nei poemi delle raccolte *Les Campagnes hallucinées* e *Les Villes tentaculaires*, acuiva l'immagine di una città che si diramava, tentacolare, che cresceva smisuratamente, anticipando il cambio di un'epoca.

La rivoluzione industriale del XIX secolo, in effetti, incise sulla ri-organizzazione spaziale, sul modo di abitare, e riflesse il mutamento dovuto al progresso e alla tecnologia. La città moderna divenne, contemporaneamente, il simbolo dello sviluppo e del caos,² assimilabile a un marchingegno, in cui ogni dettaglio costituiva il tassello fondamentale del sistema, e la percezione dello spazio nella sua totalità era resa possibile solo mediante l'analisi di ogni pezzo.

La folla, la fragile umanità, la massa famelica che si aggirava nella nuova città e che trovava lavoro impiegata nelle industrie carbonifere rifletteva l'altra faccia del progresso e rivendicava nuove necessità. Nel contemplare il cambio del secolo, scivolando a ritroso, scoprendo le vicende della classe operaia belga e indagando le riterritorializzazioni, **la presente opera si propone di rivelare l'essenza della modernità belga e il suo compromesso con l'architettura e l'urbanistica.**

Vertige (fig. 1), di León Spilliaert (1881-1946), è l'effigie della modernità belga. Spilliaert scelse di rappresentare un luogo sospeso, una torre di Babele che si stagliava dinanzi alla campagna, e ciò che vi accadeva era legato a un momento particolare: l'imbrunire, tempo in cui si sospendeva il lavoro e iniziavano altri rituali di vita quotidiana. A quell'ora la metropoli smetteva di pulsare con i suoi ritmi. Il discendere dalla torre è il vero proscenio della modernità, l'antitesi tra il costruito e il vuoto. Le linee dell'orizzonte e degli scaloni sono il paradigma di tempi, prospettive, realtà diverse. Il viso

della donna, occultato dall'ombra, enfatizza che la verità è oltre a quello che vediamo. Scendere, opporsi al vento, proporre delle alternative senza soffermarsi al primo giudizio, questo è quello che significa essere moderni.³

La Tesi, volutamente intitolata *La forma dell'abitare nell'architettura moderna belga*, è un viaggio attraverso le città più industrializzate del Belgio, che si propone, come obiettivo principale, di fare luce sulla storia dell'*habitat* sociale in questo paese.

Mediante un *excursus* sullo sviluppo delle abitazioni collettive, dai principi dell'Ottocento alle città giardino, la presente indagine pretenderebbe di ricostruire la storia degli alloggi sociali moderni e l'importanza dei quartieri ad alta densità abitativa, la loro crescita e il loro destino. Infatti, **l'ipotesi è che proprio l'abitazione collettiva sia stata l'elemento singolare nell'esperienza di un nuovo metodo di progettazione urbana, come cellula generatrice della modernità belga.**

Lo studio prende spunto dall'interesse per la città operaia del *Grand Hornu*, edificata attorno al 1816 nel sud del paese, nella regione del Borinage. Si ritiene che il *Grand Hornu* costituisca una sorta di ponte tra passato e futuro, fra tradizione e modernità, in un'epoca di transizione tra le teorie illuministe dei riformatori sociali e quelle igieniste e avanguardiste degli architetti moderni. La narrazione, dai primi esperimenti di città operaie che, nella loro configurazione, portavano ancora gli strascichi delle teorie degli architetti visionari, si svolge attraverso i CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*) e le soluzioni adottate dalla società di *Habitations à Bon Marché*,⁴ costituitasi nel 1919, per far fronte al bisogno di alloggi a basso costo. In effetti, dalla fine del XIX secolo, gli igienisti belgi manifestarono il problema della salubrità della città e della necessità di poter offrire agli operai, la maggior parte dei quali impiegati

nelle numerose miniere di carbone del paese, delle abitazioni degne. Inoltre, in questo periodo, si appoggiò con decisione la conformazione spaziale proposta dalle città giardino, avvallando la convinzione che reintrodursi in un ambiente naturale avrebbe potuto ristabilire la purezza sottratta dai veleni della città divoratrice.

Il creare dei centri nuovi, destinati ad accogliere quel surplus di popolazione che era sorto negli antichi agglomerati urbani, avrebbe oltretutto riequilibrato la differenza tra questi e la desertificazione prodottasi nelle campagne circostanti. L'urbanismo, così come avevano già introdotto, agli albori del periodo, i socialisti utopici, quali Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Jean-Baptiste Godin (1817-1888), diventò un mezzo per cercare di creare un nuovo ordine sociale (figg. 2-3). Le nuove città giardino funsero da organismi che incoraggiavano la costruzione di nuovi alloggi e proponevano soluzioni che consacravano il desiderio di conferire alla città moderna un avvenire che avrebbe potuto essere un *exemplum* da esportare.

Senza dubbio, le nuove teorie architettoniche e urbanistiche esortarono la società belga a sollevare nuove questioni sullo stile di vita e a sperimentare nuovi modelli di collettività, volti al rinnovo della società. L'utopia divenne il filo d'Arianna che si dipanò, attraverso la disperata ricerca di progresso e di libertà,⁵ per costruire la modernità belga.

L'entusiasmo dei giovani architetti del primo Novecento animò Victor Bourgeois (1897-1962), Huib Hoste (1881-1957), Louis Van der Swaelmen (1883-1929), Antoine Pompe (1873-1980) a essere attivi nel dibattito avanzato dai CIAM e a dividersi in due correnti architettoniche, perseguendo la linea piuttosto che la forma organica.⁶ Ciò li spinse alla ricerca di nuove tecniche, volte a implementare la costruzione e a contenere i costi. La

stretta relazione che si produsse, dagli anni '20, con la corrente del Movimento Moderno internazionale, divenne il pretesto per indagare sulla ricerca tipologica messa a punto nei complessi residenziali e sugli innovativi sistemi di prefabbricazione individuati.

In seguito, il dibattito sulle città giardino divenne la culla per proposte chimeriche, come quella presentata, negli anni trenta, dall'architetto Juliaan Schillemans (1906-1943), il quale disegnò un'ideale "città mondiale", pensata per ben trentacinque milioni di abitanti, con lo scopo di ridefinire il *modus vivendi* di una società senza confini. In maniera più pragmatica, negli anni '50, si consolidarono gruppi di architetti come gli EGAU (Etudes en Groupe d'Architecture et d'Urbanisme), formato da Charles Carlier (1916-1993), Hyacinthe Lhoest (1913-1983) e Jules Mozin (1914-1995), e l'Equerre (1935) che imposero, attraverso un fervente attivismo politico, una riflessione sul tema dell'alloggio e si adoperarono nel ridisegnare nuovi spazi. Con l'Equerre collaborò l'architetto fiammingo Renaat Braem (1910-2001) che considerava l'architettura come l'arte della riorganizzazione del medio umano e un mezzo per liberare la società dalle gerarchie ereditate nel passato. Mentre, l'opera di EGAU e quella dell'architetto Willy Van Der Meeren (1923-2002) si contraddistinsero, nello stesso filone, per una strenua ricerca nell'ambito degli alloggi a basso costo e per le soluzioni abitative presentate al concorso indetto da CECA (Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio).

La presente Tesi di Dottorato sarà spunto futuro di comprensione di come il moderno modello di gestione dello spazio si sia evoluto in epoca odierna. Si potrà valutare se il programma di razionalizzazione della vita, che già si era imposto con il piano del *Grand Hornu*, si possa confrontare con una valutazione critica del problema dell'alloggio. Il microcosmo delle

colonie di carbone connotava un intorno artificiale che questo Studio aspirerà a intendere, decifrando tutta la complessità di un progetto d'architettura nelle sue fasi di ideazione, costruzione e rilettura, e ponderando gli intrecci tra storia, paesaggio, aree periferiche con gli ancestrali vincoli tra architettura, città, habitat.⁷

Si vorrebbe costruire, attraverso l'analisi dei casi presi in considerazione, un 'castello di destini incrociati',⁸ in cui la rete che lega discipline diverse allo studio delle trasformazioni insediative possa agevolare la comprensione del progetto. L'ambizione è di produrre un documento che possa essere letto in differenti modi: mediante una lettura tradizionale, dal principio alla fine, seguendo lo svolgersi naturale della narrativa, o scegliendo i progetti secondo il proprio interesse, per orientarsi a piacimento nella scena dell'architettura belga. Infine, lo studio si propone come spunto per una **riflessione sull'origine dell'urbanistica moderna** di un paese poi divenuto simbolo del progresso industriale, in modo da cercare di fare un bilancio sulle conseguenze di questo anelare speranzoso alla *ville moderne*.

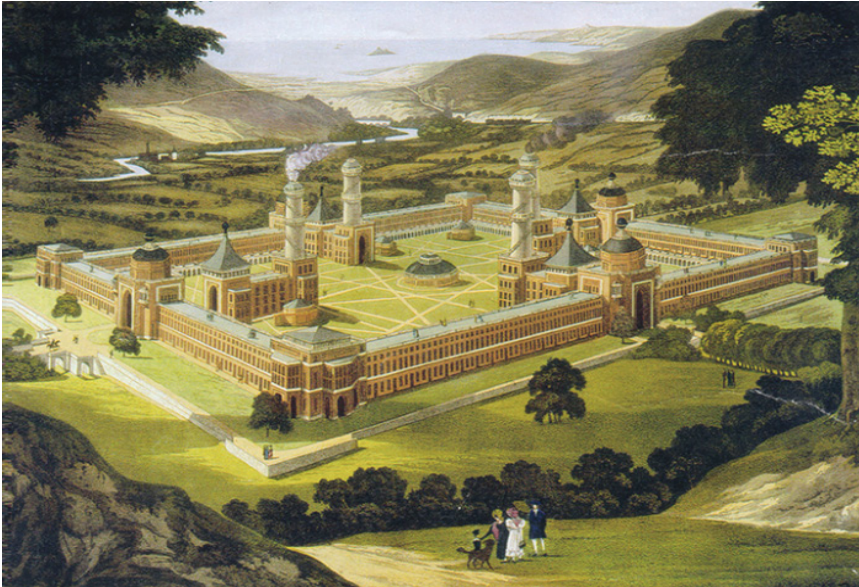


Fig. 2. Robert Owen, *New Harmony*, 1750.

Fig. 3. Jean B. Godin, *Phalanstère*, 1858.

Prólogo

"Tous les chemins vont vers la ville".¹

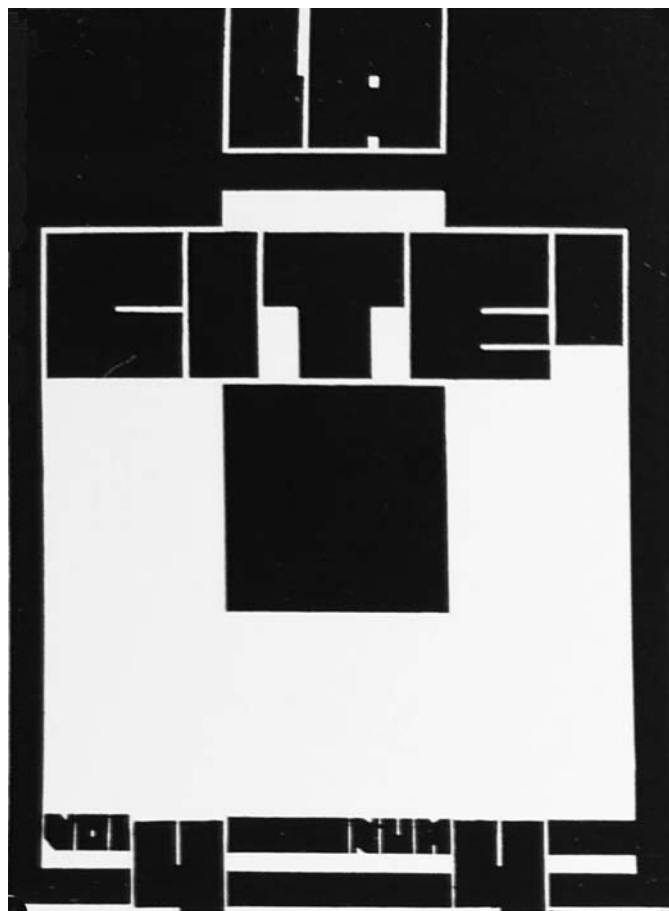


Fig. 4. Copertina di un numero de «La Cité», rivista di architettura.

El melancólico éxodo que se produce desde el campo hacia la ciudad, narrado por Emile Verhaeren en los poemas de las colecciones *Les Campagnes hallucinées* y *Les Villes tentaculaires*, presenta la imagen de una ciudad que se extiende de forma tentacular, que crece desmesuradamente, anticipando el cambio de una época.

La revolución industrial del siglo XIX, ciertamente, influyó sobre la reorganización espacial, sobre el modo de habitar, y reflejó el cambio debido al progreso y a la tecnología. La ciudad moderna (fig. 4) se convirtió, al mismo tiempo, en el símbolo del desarrollo y del caos,² donde el fragmento era el elemento fundamental del sistema, ya que la percepción del espacio en su totalidad sólo era posible a través del análisis de cada pieza.

La multitud, la masa necesitada que se cernía sobre las ciudades modernas y que encontraba trabajo en las industrias del carbón reflejaba la otra cara del progreso que reivindicaba nuevas demandas. Al contemplar el cambio del siglo, estudiando los acontecimientos del pasado, para poder entender la clase obrera belga e indagando la nueva colonización del territorio, **la investigación pretende revelar la esencia de la modernidad belga y su compromiso con la arquitectura y el urbanismo.**

Vertige, (fig.1) de León Spilliaert (1881-1946), representa el efímero de la modernidad belga. Spilliaert eligió un lugar suspendido, una torre de Babel que se erigía delante de un territorio infinito, en donde lo que sucede está relacionado con un momento particular: el anochecer, tiempo en el que se suspende el trabajo y empiezan otros rituales. Esa es la hora en la que la metrópoli vibrante se detenía. El descender de la torre es el verdadero escenario de la modernidad: la antítesis entre lo construido y el vacío. Las líneas del horizonte y los escalones constituyen el paradigma del tiempo, perspectivas y realidades diferentes.

La cara de la mujer, escondida por la sombra, enfatiza el hecho que la verdad está más allá de lo que vemos. Descender, oponerse al viento, proponer alternativas sin detenerse a la primera objeción, es lo que significa ser modernos.³

Así, la Tesis, *la forma dell'abitare nell'architettura moderna belga*, es un viaje, a través de las ciudades más industrializadas de Bélgica, que se propone recorrer, como objetivo principal de estudio para analizar la singular historia del hábitat social de este país.

Gracias a un *excursus* sobre el desarrollo de las viviendas colectivas, desde los principios del siglo XIX, hasta las ciudades jardín, se pretende, reconstruir, a través de la descripción y el análisis, la historia de la vivienda social moderna y la importancia de los barrios con alta densidad residencial, sus crecimientos y su desarrollo. **La hipótesis plantea cómo la vivienda colectiva constituye el elemento singular en la experiencia de un nuevo método de proyectación urbana, como célula generadora de la modernidad belga.**

La investigación surge del interés por la ciudad obrera del *Grand Hornu*, edificada alrededor del 1816 en el sur de Bélgica, en la región del Borinage. Se considera que el *Grand Hornu* constituye un puente entre pasado y futuro, entre tradición y modernidad, en una época de transición entre las teorías de la Ilustración de los reformadores sociales y aquellas higienistas y vanguardistas de los arquitectos modernos. La historia se inicia con las primeras experiencias para las ciudades obreras que, en sus distintas configuraciones, todavía, llevaban las características de las teorías de los arquitectos visionarios y se desarrolla, a través de los CIAM con las soluciones adoptadas por la sociedad de *Habitations à Bon Marché*,⁴ fundada en 1919, para satisfacer las necesidades de vivienda a bajo coste. Asimismo, desde el final del siglo XIX, los higienistas belgas habían

planteado el problema de la salubridad de la ciudad y la necesidad de poder ofrecer unas viviendas dignas a la clase trabajadora mayoritariamente, empleados en las numerosas minas de carbón del país. En este período, se consolida la configuración espacial propuesta por las ciudades jardín, que pretende reestablecer la relación con el entorno natural y recuperar la salubridad afectada por los contaminantes de la ciudad industrial.

La creación de nuevos centros urbanos, destinados a acoger el incremento de población que se había producido en las zonas urbanas consolidadas, habría reequilibrado la diferencia entre los nuevos conjuntos residenciales y las zonas periurbanas de las periferias. El urbanismo, tal como lo habían planteado, a principio del siglo, los socialistas utópicos, como Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837), y Jean-Baptiste Godin (1817-1888), se convierte en un medio para tratar de instaurar un nuevo orden social. (figg. 2-3) Las nuevas ciudades jardín promovieron la construcción de nuevos alojamientos y además ofrecieron soluciones que confirmaban el deseo de otorgar a la ciudad moderna un futuro que hubiese podido ser un modelo a exportar.

Sin duda, las nuevas teorías arquitectónicas y urbanas sugirieron la voluntad de impulsar a la sociedad belga a experimentar nuevos modelos colectivos. Este intenso deseo de reformar el estilo de vida, constituye un importante aspecto para analizar, en el curso de la tesis, las cuestiones planteadas por los utopistas y sus experiencias comunitarias. De este modo, la utopía se convierte en el hilo de Ariadna que guiará la narración a través de la búsqueda de progreso y al mismo tiempo, de libertad, para construir la modernidad belga.⁵

El entusiasmo de los jóvenes arquitectos del siglo XX, Victor Bourgeois (1897-1962), Huib Hoste (1881-1957), Louis Van der Swaelmen (1883-1929) ó Antoine Pompe (1873-1980), suscitó su participación en el debate de

los CIAM y los impulsa a dividirse en dos tendencias arquitectónicas, persiguiendo la línea antes que la forma orgánica⁶ y los induce en busca de nuevas técnicas dirigidas a implementar la construcción y a contener los costes. La estrecha relación que se produjo, a partir de los años 20, con la corriente del Movimiento Moderno, será el pretexto para indagar, al mismo tiempo, sobre la investigación tipológica desarrollada en los complejos residenciales y sobre los novedosos sistemas de prefabricación desarrollados.

Posteriormente, estos ensayos iniciales serán la base para la mayoría de las propuestas visionarias como la realizada por el arquitecto de los años treinta Julian Schillemans (1906-1943), que concibe una utópica “ciudad mundial” concebida para treinta y cinco millones de habitantes con el fin de redefinir el *modus vivendi* de una sociedad sin fronteras. De una manera más pragmática, en los años 50, la consolidación de grupos de arquitectos como los EGAU, (*Etudes en groupe de architecture et de urbanisme*), formado por Charles Carlier (1916-1993), Hyacinthe Lhoest (1913-1983) y Jules Mozin (1914-1995) y l’Equerre (1935) planteó, a través de un ferviente activismo político, una reflexión sobre el tema del alojamiento y se afanó en rediseñar nuevos modelos. Con l’Equerre colaboró el arquitecto flamenco Renaat Braem (1910-2001) que consideraba la arquitectura como el arte de la reorganización del medio humano y un medio para eliminar las jerarquías de la sociedad heredados del pasado; mientras que el trabajo del colectivo EGAU y el del arquitecto Willy Van Der Meeren (1923-2002) se caracterizaron por una vigorosa investigación sobre la vivienda de bajo coste como la vivienda presentada al concurso de CECA (*la Comunidad Europea del Carbón y del Acero*).









Además, la tesis plantea la necesidad de comprender cómo este nuevo modelo de gestión del espacio se ha desarrollado. Si el proyecto de racionalización de la






vida, que se impuso con el proyecto del *Grand Hornu*, se puede confrontar con una valoración crítica del problema del alojamiento. La investigación pretende examinar tanto el microcosmos de las colonias de carbón como su entorno artificial, analizando toda la complejidad del proyecto arquitectónico en sus fases de concepción, construcción y análisis, reflexionando sobre las relaciones entre la historia y el paisaje en las áreas periféricas y los ancestrales vínculos entre arquitectura, ciudad, hábitat.⁷

Se pretende construir, a través del análisis de los casos de estudio seleccionados, una relación transversal, “un castillo de los destinos cruzados”, que convoque a las diferentes disciplinas para estudiar la transformación y el desarrollo de los conjuntos residenciales analizados y que facilite la comprensión del proyecto. El propósito es producir un documento que pueda leerse de diferentes maneras: gracias a la lectura tradicional, desde principio hasta el final, siguiendo el desarrollo natural de la narrativa, o eligiendo los proyectos según el propio interés, para estudiar detalladamente, según cada preferencia, un episodio de la arquitectura belga.

La investigación *la forma dell’abitare nell’architettura moderna belga* propone una **reflexión sobre el origen del urbanismo moderno** de un país que se convierte en un símbolo del progreso y trata de hacer un balance de las consecuencias de este anhelo esperanzado en la construcción de la ciudad moderna.

INDICE

Prologo/Prólogo.....	11/15
I. DETTAGLI.....	21
1.1 Del luogo.....	25
1.2 Dell'industria.....	30
1.3 Del sociale.....	33
 II. LA CITTÀ IDEALE.....	 39
o viaggio attraverso l'alloggio sociale	
2.1 Abitare.....	45
2.2 1800 -1900 Genesi.....	49
2.3 Viaggio.....	52
2.4 1920 -1935 <i>Les Cités Jardins</i>	64
 <i>Scena 1: La città ideale</i>	 67
 LES GRANDES RAMES. 1808.....	69
Le fila dell'industria	
 LE GRAND HORNU. 1815.....	75
La cattedrale dell'industria	
 BOIS DU LUC. 1826.....	83
Fabbrica e comunità	
 <i>Scena 2: Cités jardins</i>	 91
 LA CITÉ DE MALLAR. 1925.....	93
La città sinuosa di C. Thirion	
 LE LOGIS ET FLORÉAL. 1921.....	101
E la città dei ciliegi di J.J. Eggericx	
 TRIBOUILLET. 1930.....	117
E l'esposizione internazionale	
 KAPELLEVELD. 1922.....	125
La città degli intellettuali di I.Van Der Swaelmen, H.Hoste, A. Pompe	
 BERCHEM-SAINTE-AGATHE. 1922.....	137
La cité moderne di V. Bourgeois	
 Atlante grafico 1.....	 149

III. VERSUS GLI ANNI '50.....	157
O evoluzione della forma dell'abitare nell'alloggio sociale	
3.1 1945 -1960 Evoluzione.....	161
3.2 1928-31 La città immaginata.....	166
3.3 1940-1960 La città densificata.....	170
<i>Scena 3: Dialoghi.....</i>	<i>183</i>
 JULIEN SHILLEMANS (1906-1943).....	185
Sognando il futuro	
 RENAAT BRAEM (1910-2001).....	195
Sofisticato dissenso	
 GROUPE EGAU (1940-1992).....	253
Velocità, tecnica, alta densità	
 L'EQUERRE (1928).....	285
Teoria applicata	
 WILLY VAN DER MEEREN (1923-2002).....	297
Il coraggio della sperimentazione	
Atlante grafico 2.....	319
 IV. LA CITTÀ REALE: Epilogo.....	 325
4.1 Confronti.....	329
4.2 Sintesi.....	336
4.3 <i>Scena 4: Cités d'Aujourd'hui.....</i>	<i>341</i>
4.4 Epilogo/Epilogo.....	356/358
Atlante grafico 3.....	361
Bibliografia.....	370
Crediti fotografici.....	376

Dettagli



Fig. 5. William Degouve, *Nocturne au Parc Royal de Bruxelles*, 1897. Pastello su carta, 65 × 50 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Il percorso, a volte tortuoso, tracciato dal peregrinare nel varco compreso tra il XIX e il XX secolo, disegna una mappa che illustra l'alba delle moderne invenzioni e che descrive un paese fuliginoso in cui il nuovo si forgia come un sogno.⁹

Robert Walser (1878-1956) racconta di come si sarebbe potuto sentire perduto se non avesse potuto passeggiare e, quindi, se non gli fosse stato possibile contemplare la natura, né raccogliere ogni sorta di informazione offertagli sia dalle cose, che dalle persone, che incontrava normalmente lungo il suo cammino (fig. 5). Dopo essersi imbattuto in diversi personaggi e luoghi, durante la sua *promenade*, lo scrittore annota:

“Terra e cielo fluiscono e precipitano insieme in una visione nebulosa, [...] in un barbaglio di contorni indefiniti. Il caos incomincia, ogni ordine svanisce.”¹⁰

In questa sua osservazione, risiede tutta la curiosità e, al contempo, la preoccupazione di chi spia i mutamenti del mondo. Il girovagare è, dunque, un osservatorio perfetto per la visione sincronica del passato e del futuro, ed è anche il mezzo che porta Walser a paragonare degli edifici, diversi tra loro in tipologia ed epoca, e a considerare i significati di queste architetture in un tempo comune ad ambe: il presente.

Anche la presente trattazione, *La forma dell'abitare nell'architettura moderna belga*, è un **errare** attraverso un territorio,¹¹ quello belga, violentemente antropizzato, in cui l'industria e le miniere di carbone formano il paesaggio. È un errare che annuncia la scoperta di un mondo nuovo, che marca la dialettica tra il conosciuto e l'ignorado, che rappresenta il destreggiarsi tra voci alternanti e ritagli di avvenimenti che hanno contribuito alla sua costruzione. Si tratta di un tramite

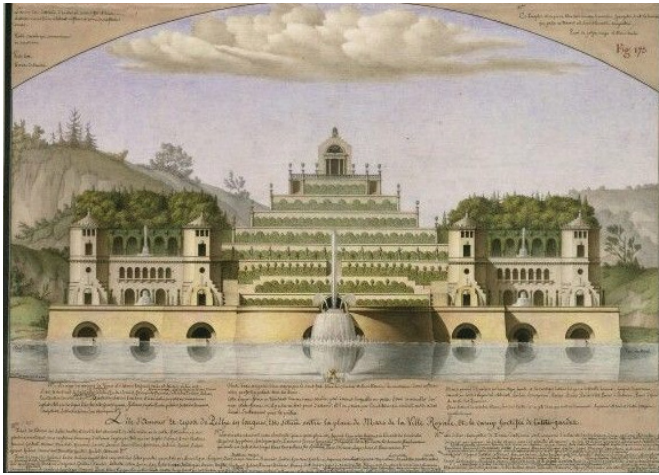


Fig. 6. Jean-Jacques Lequeu, *L'île d'amour de pêche en largeur*, 1777-1814. Progetto di architettura, disegno.

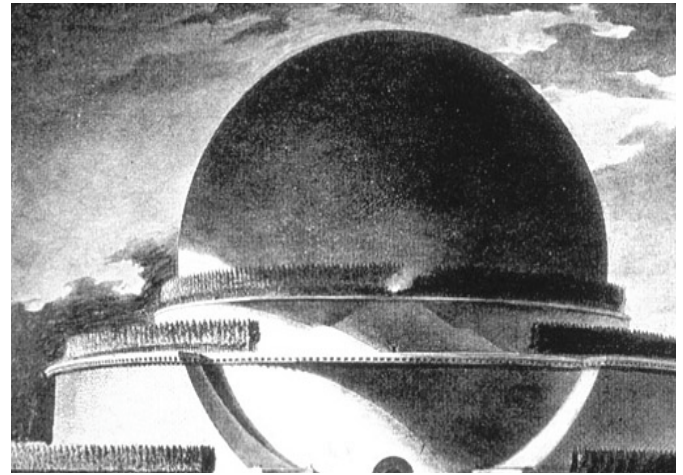


Fig. 7. Étienne Louis Boullée, *Cenotafio di Newton*, 1784. Progetto di architettura, disegno.

che enfatizza l'architettura come punto d'incontro tra l'artefice dell'opera, la società cui è destinata e il luogo e il tempo cui appartiene, morfemi indispensabili alla comprensione dei processi culturali di una società.

La città mineraria del *Grand-Hornu* funge da pretesto che permette di esplorare i successivi progetti architettonici volti a ovviare al problema dell'alloggio, mettendo in luce il compromesso della *cit -jardin* con il passato, con la tradizionale architettura belga e con il luogo, ma, allo stesso tempo, indagando sui simboli che la guidano verso l'agognata modernit .

I prossimi capitoli si compongono di due sezioni principali: la prima tratter  della citt  moderna affiorante, la seconda, invece, si concentrer  sulla sua epoca d'oro, trattando, in ambedue i casi, alcuni degli episodi progettuali sintomatici per analizzare il tema dell'*habitat*. Cos  come le illusioni dei simbolisti e dei surrealisti che, attraverso l'arte e la letteratura, inducono

a viaggi fino al limite dell'allucinazione ed esortano una fuga dalla realt  imminente costruendo dei mondi alternativi, anche le utopie sociali (figg. 6-7) saranno il bagaglio ideale che inciteranno all'esplorazione delle prospettive che l'architettura suggeriva per assolvere la necessit  di cambiare il mondo. Un mondo in cui il quotidiano delle miniere, delle industrie di carbone, era divenuto il simbolo della citt  e aveva aspirato a tessere un compromesso tra l'utopia e la realt .

Nell'opera del 1889 di Xavier Mellery (1845-1921), *L'escalier au pot blanc* (fig. 8), la semplicit  e la nudit  della scena dipinta divengono la cronaca del vuoto e della banalit . Il disegno   costruito su degli opposti ordinati secondo un equilibrio perfettamente armonico: ombra e luce, forme lineari e curve, la donna sulla sommit  della scala e la brocca al suo inizio. Seguendo la figura femminile nel suo incedere, si ha l'impressione che si stia allontanando da un'usuale quotidianit , raffigurata da un oggetto comune, per elevarsi quietamente verso

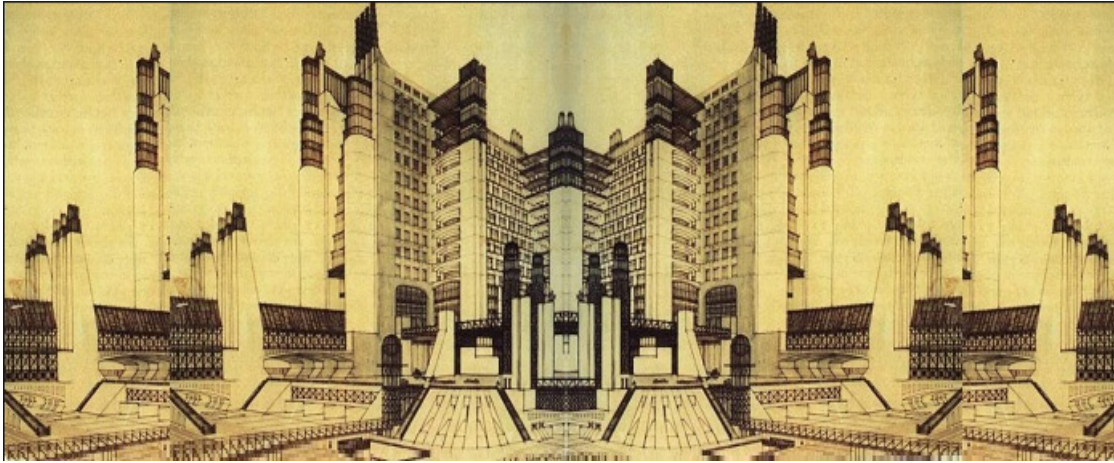


Fig. 8. Xavier Mellery, *L'escalier au pot blanc*, 1889.
Gessetto su carta, 52 × 45 cm, Musée des Beaux Arts, Anversa.

la luce, verso l'ideale. La donna, unica figura umana e ovvia protagonista della composizione di Mellery, diviene, così, l'incarnazione della contraddizione in cui si trova chi vive una realtà fatta di oggetti e gesti abituali, e che però, aspira a un'altra dimensione.

È il preludio del dramma il cui protagonista è “une figure que nul n'est”,¹² non più leggendario eroe, bensì figura umana nel senso più generale e astratto. L'ombra rappresentava l'altra faccia della realtà che invadeva lo spazio: si rifletteva in maniera drammatica nel vuoto della rampa, simboleggiando la tragedia di un cambiamento inarrestabile. Il mistero dello spazio, l'evanescente figura di donna, l'enigma sono tutti quegli elementi che invocavano lo stesso terribile sentimento di cui si era impregnata la borghesia belga nell'epoca della rivoluzione industriale: l'ineludibile sentimento di un mondo che stava cambiando, l'industria, la crescita demografica, le migrazioni, l'essere in un precario equilibrio tra le antecedenti teorie visionarie di C.N. Ledoux (1736-1806), E.L. Boullée (1728-1799) e J.J. Lequeu (1757-1826) e quelle socialiste dei riformatori utopici.

L'escalier au pot blanc ricorda come la comune condizione, nella metamorfosi della città del XIX secolo, sia di anelare all'ideale. **La Tesi, La forma dell'abitare nell'architettura moderna belga, vorrebbe indurre una riflessione sui fattori diacronici, architettura, arte e letteratura, che hanno influito sulle trasformazioni della cultura belga del XX secolo e sulla concezione di luogo.** Parallelamente a ciò che accade nel campo delle arti figurative, il poeta Georges Linze (1900-1993) tradusse in versi ciò che, nel 1914, Antonio Sant'Elia (1888-1916) elaborò¹³ con dei disegni (fig. 9), attraverso i quali rese evidente gli aspetti tecnico-scientifici della città meccanizzata: l'ispirazione non attingeva più alla natura, bensì alle macchine e l'edificio stesso non era solo un *corpus* isolato, ma veniva assorbito in un organismo urbanistico più vasto.



“Moteurs,
machines,
nos appareils
vivants !
Dans l’absolu,
nos inventions
ont autant
de signification
qu’un milliard
de soleils [...]”¹⁴.



Nell’ardore di questo mondo mutevole, anche i protagonisti non erano più i leggendari personaggi dell’epoca classica, ma diventarono delle persone comuni, i lavoratori, gli operai che permisero ad autori come Vincent Van Gogh (1853-1890), che passò un periodo della sua vita nel Borinage, o Frédéric Léon (1856-1940) di interrogarsi sul significato dell’esistenza (figg. 10-11). Sono gli sfruttati e i miserabili che l’industria aveva reso schiavi: ombre silenziose di un’epoca in piena rivoluzione industriale. Gli utopisti, alla stessa maniera, rifletterono sui mutamenti del vincolo lavoro-luogo, inventarono, costruirono spazi, pianificarono città, definirono nuove maniere di vita, regalarono e plasmarono sogni, che organizzavano secondo fantasie che, nonostante tutto, avevano inizio da un’attenta analisi del contesto socio-fisico del momento in cui erano proposte.



Fig. 9. Antonio San’Elia, *La città nuova*, 1913-1914. Progetto.

Fig. 10. Vincent Van Gogh, *I mangiatori di patate*, 1885. Olio su tela, 82 × 114 cm, Museo Van Gogh, Amsterdam.

Fig. 11. Léon Frédéric, *Les vendeurs de la craie-Midi*, 1882. Olio su tela, 200 × 267,5 cm, Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles.

Del luogo

*“Un air de soufre et de napthe s’exhale,
un soleil trouble et monstrueux s’étale;
l’esprit soudainement s’effare
vers l’impossible et le bizarre”.¹⁵*

Secondo l’architetto Carlo Aymonino (1926-2010), esisterebbe un vincolo dal quale non si potrebbe prescindere per spiegare un progetto: si tratterebbe del rapporto tra tipo edilizio e forma urbana. Infatti, la caratteristica principale di qualsiasi opera di architettura è la sua qualità urbana, intesa come capacità di dialogare con il contesto e di essere parte di un processo di trasformazione. Aymonino specificò che il termine città racchiude altri fenomeni in atto, i cui confini variano e si estendono nelle loro diverse componenti. Per tale motivo, sarebbero stati coniati vari termini, utili per spiegare, appunto, il suddetto concetto: area metropolitana, città-regione, città-territorio.¹⁶ In questo ambito, pertanto, il tema dell’alloggio rappresenta da sempre una sfida per l’architetto che, nel disegnarlo, ne descrive l’organizzazione spaziale, in relazione alle attività sociali, al luogo e, quindi, è costretto a tener conto di molteplici fattori: nessi spaziali, relazioni tra luogo e costruito, tra spazi interni ed esterni. Di conseguenza, poiché il progetto viene percepito come una giustapposizione di strati diversi, il presente elaborato tratterà di “scampoli di città” in cui la separazione tra costruito e morfologia urbana si annulla.

Aderendo a questa idea, nel peculiare periplo volto alla scoperta di un territorio così ermetico e bizzarro, come spesso lo definiscono i belgi, si fa strada l’idea che conoscere un luogo significhi seguirne il movimento dei suoi fenomeni e cercare, allo stesso tempo, di dare un’interpretazione della vita sociale dell’uomo correlandola con l’atto di abitare uno spazio.¹⁷ L’uomo modifica l’ambiente che lo circonda, ne prevede le possibilità, lo pianifica, organizza tutti gli elementi che lo comporranno e perfino i paesaggi, come suggerisce Joachim Ritter (1903-1974),¹⁸ sono opera di questa libertà umana che dà forma, crea, modifica, costruisce, trasforma attraverso l’arte e la tecnica.



Nell'attraversare la Wallonia (fig. 12), ci si interroga sul rapporto tra l'attività creatrice dell'uomo e la natura: l'aria è impregnata di zolfo e nafta e le città sembrano consumare se stesse in un'incessante attività. L'architettura moderna belga, nelle sperimentali città giardino, rinnova la sua relazione con le tradizionali dimore del proprio paese ed enfatizza un paesaggio assolutamente non naturale, composto di frammenti e da un'ininterrotta nascita e distruzione delle forme. Quest'idea di frammentarietà è suggerita dalla medesima *Carta di Atene* in cui si pensava a una *polis* costituita di edifici sparsi nel verde che, senza dubbio, avrebbero contenuto, nella loro configurazione, degli elementi più antiurbani che urbani. Dopo aver preso atto che, nella sua espansione, la condizione comune è quella di una distribuzione arbitraria degli edifici abitativi ad uso collettivo, la *Carta* suggeriva che la progettazione dei nuovi alloggi avrebbe dovuto essere in stretta relazione con la topografia esistente. Pertanto si sarebbero dovute mantenere le adeguate distanze e si sarebbe sfruttato l'orientamento solare in modo che la crescita della città avrebbe potuto essere armoniosa e, allo stesso tempo, inscindibile dall'urbanistica. (fig. 13)

Parallelamente, le problematiche dovute ai cambiamenti d'inizio secolo, si riflessero con forza nell'arte che si sviluppò dal realismo sociale, con artisti che offrivano una visione lucida della vita operaia, al simbolismo e surrealismo i cui esponenti presentavano una ferace produzione in grado di catturare l'identità belga in bilico tra realtà e sogno.¹⁹ L'artista, sensibile al conflitto tra modernità e tradizione, registrava l'architettura nel suo rapporto con ciò che lo circondava e nel suo legame sia con il passato che con il "futuro del presente". Proprio come Xavier Mellery tentò di fare, dipingendo l'apologia del quotidiano, ossia la città belga nelle sue forme più tradizionali. Il paesaggio urbano, composto di mattoni e cenere, si fonde con lo spazio dell'immaginazione, della memoria, dei sogni e della nostalgia.

Fig.12. Abitazione tradizionale belga. Foto primi del '900.



Fig.13. CIAM. Fonte dell'illustrazione: *Il cuore della città: Per una vita più umana delle comunità*, a cura di E.N.Rogers, J.L.Sert, J.Tyrwhitt, Hoepli ed., Milano,1954.



Fig. 14. Paul Delvaux, *La naissance du jour*, 1937. Olio su tela, 120,5 x 150,5 cm, Peggy Guggenheim, Venezia.

Gli ALBORI:

In un'immagine onirica, l'artista Paul Delvaux (1897-1994) proiettava nelle dicotomie donna/natura, antico/moderno, vuoto/costruito, tutta l'incertezza di un'epoca nascente. (figg. 14-15) Quattro donne albero sono presenti sulla scena, ma non interagiscono tra loro nemmeno con uno sguardo. Mentre uno specchio, al centro dell'immagine, rimanda un pezzo di una quinta figura, esterna al quadro. Lo specchio raddoppia il campo: giustappone la scena a colui che osserva la scena stessa. La donna, come psiche dell'uomo, è l'anima che conduce quest'ultimo a una letale perdizione.



Fig. 15. Paul Delvaux, *Les phases de la lune*, 1939. Olio su tela, 139,5 x 160 cm, MoMa, New York.

È colei che lo tenta, mentre i due uomini moderni (fig.15) sono concentrati nell'atto di studiare un minerale, probabilmente del carbone. Un'epoca nuova, annunciata dal mappamondo sul tavolo, non lascia speranza al vernacolo. Lo spettatore viene completamente proiettato nel futuro. Perdurano solo dei nostalgici segni di un'epoca lontana, ma sono solo pezzi in rovina, frammenti che perdono qualsiasi significato. La tecnologia sta divorando la natura e cambiando il luogo senza possibilità di riscatto. La nuova era sta sorgendo e i due uomini non possono fare altro che assistervi curiosi.



Fig. 16. Paul Delvaux, *La ville inquiète*, 1941. Olio su tela, 200 x 247 cm, Collezione privata.

IL POMERIGGIO:

L'uomo moderno si ritrova perso tra i ricordi dell'abitare un luogo in maniera tradizionale e il caos generato dalla città tecnologica. Al crescere del progresso scientifico, il mondo si è andato disumanizzando, provocando, così, una sensazione di isolamento e generando un sentimento di panico. Lo spazio e il tempo sono elementi non compresi dagli angustati personaggi che si muovono angosciati e persi in un periodo storico in cui la catarsi collettiva europea è al suo apice. Assistono con terrore alla crescita smisurata della metropoli. (fig. 16)



Fig. 17. Paul Delvaux, *Les phases de la lune III*, Olio su tela, 1942. 155 × 175 cm. Museum Beuningen, Rotterdam.

IL TRAMONTO:

La meridiana segna l'incedere rapido del tempo. Non c'è più spazio per romanticismi e l'uomo moderno è assorto nello studio delle nuove tecnologie di cui il pezzo di carbone, in mano a uno dei due personaggi, è simbolo. Il luogo non è più un paesaggio naturale: lo spazio è rigorosamente progettato e costruito e l'unico cammino della composizione conduce ai *terrils*, alle colline di estrazione di minerali. Le persone, non più nude, ma modernamente vestite, salgono e scendono frenetiche le mura della nuova città, dietro cui si celano le fabbriche e i quartieri malsani in cui gli operai vivono. (fig. 17)



Fig. 18. Paul Delvaux, *L'age du fer*, 1951. Olio su legno, 153 × 241 cm, Musée des Beaux Arts de Ostende.

LA NOTTE:

L'uomo razionalista, il progettista, cerca soluzioni ai cambiamenti della natura e probabilmente li trova nella tecnologia. Sono presenti, in questo quadro, dualismi marcati tra il nudo (la natura appunto) e la stazione (la tecnologia), tra uno spazio immobile e un tempo dall'incedere rapido, tra la nostalgia del passato e l'attesa dell'avvenire. Intorno, la notte avvolge qualsiasi cosa, si è persa la speranza dell'aurora nascente e rimane, esclusivamente, il mistero del futuro. Nei dipinti di Delvaux di questi anni, non c'è nemmeno più spazio per le veneri nude che avevano popolato il suo precedente

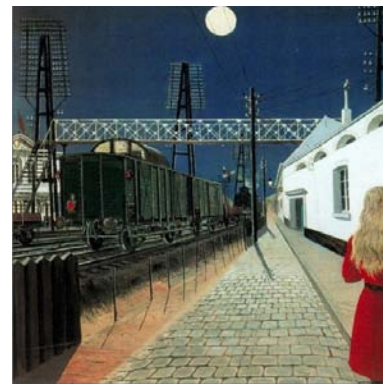


Fig. 19. Paul Delvaux, *Nuit de Noël*, 1956. Olio su masonite, 99,5 × 124cm, Musée des Beaux Arts de Mons.

immaginario: anche il corpo, ora, è avvolto da moderni indumenti. La ragazzina dal cappotto rosso volge le spalle al passato, alla natura, ai tempi classici, guarda le vie del treno e una città che si riposa dalle fatiche del giorno. (figg. 18-19) È notte fonda e splende la luna, unico elemento naturale rimasto. Tutto il luogo è stato progettato e costruito. C'è solo l'incertezza di un oscuro futuro, ma, sicuramente, non c'è più tempo per guardarsi indietro. Non ci rimane che un silenzioso contemplare e aspettare. Il sacrificio dell'eroe moderno è compiuto ed è necessario alla guarigione della propria *hibris*.²⁰

Dell'industria

*“Et les hangars uniformes qui fument ;
et les préaux, où des hommes, le torse au clair
et les bras nus, brassent et ameurent d'éclairs
et de tridents ardents, les poix et les bitumes ;
et de la suie et du charbon et de la mort ;
et des âmes et des corps que l'on tord
en des sous-sols plus sourds que des avernes ;
et des files, toujours les mêmes, de lanternes
menant l'égout des abattoirs
vers les casernes”.*²¹

Come già anticipato, le città del *Grand Hornu* e di *Bois du Luc* sono solo due esempi peculiari della rapida industrializzazione che caratterizza il Belgio nel XIX secolo: in ambedue la fabbrica diviene il nucleo del nuovo organismo urbano.

Dall'inizio dell'Ottocento, l'industria carbonifera trasformò non solo il paesaggio, ma anche la concezione dell'abitare (figg. 20-21). L'incredibile aumento demografico, registrato nel periodo compreso tra il 1850 e il 1930, vide un raddoppiamento della popolazione.²² Si moltiplicò, quindi, il numero dei centri urbani, in cui era urgente costruire degli alloggi che potessero ospitare i lavoratori delle miniere. L'industria fu il centro focale dell'Esposizione Internazionale di Londra del 1851 e il tema della casa si spostò dalla dimora borghese all'alloggio per gli operai. Il lavoro, dunque, cambiò la maniera di abitare e dai filantropici esperimenti, ci si affiliò dapprima al movimento delle città giardino, e di seguito ai moderni appartamenti *tiroirs* degli anni '50.

Il documentario di Joris Ivens & Henri Storck, *Misère au Borinage*, del 1934, denunciò l'inscindibile compenetrazione della fabbrica con l'*urbe* e le disgraziate condizioni di vita in cui versavano gli operai impiegati nelle miniere (figg. 22-25). Mellery, invece, nel 1910, dipinse, con quietudine angosciante, le figure inanimate di un gruppo di monache, dai lineamenti evanescenti, che evocavano la realtà infuocata delle *usines* cantata da Emile Verhaeren. È l'allegoria della città che era divenuta informe e che aveva perso ogni sacralità, mentre i simboli legati alla speranza si erano trasformati, inevitabilmente, nei segnali del progresso. Ci si trovò dinanzi a una dicotomia: da un lato il mondo reale cui si sarebbe voluto sfuggire, dall'altro la stessa realtà che diventava salvezza. L'uomo aveva perso le sue connessioni con il sacro, cercando, disperatamente,



Fig. 20. Foto di un complesso industriale belga.

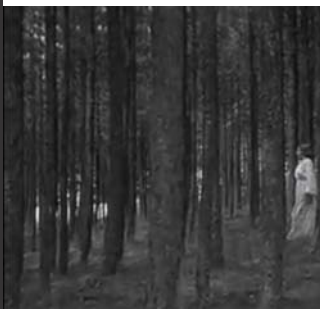
di soggiogare la natura attraverso la tecnica. Antonio Monestiroli (1940), a tal proposito, ricorda che il significato della residenza differisce da quello di uno spazio pubblico perché non è diretto a nessuna funzione (sacra) in particolare, ma esclusivamente al concetto di un luogo in cui vivere il proprio quotidiano.²³ E la sede del proprio quotidiano per antonomasia era ora il luogo di lavoro. La fabbrica divenne la nuova cattedrale, impartendo nuovi ritmi e rituali.

Anche il film muto di Ernst Moerman (1874-1944), *Monsieur Fantômas*, girato nel 1937,²⁴ riprese il tema della tecnologia desacralizzante (figg. 26-33): Fantômas si sporge sulla città moderna, ed escogita il suo



Fig. 21. Xavier Mellery, *Après la prière du soir*, 1910. Olio su tela.

crimine, mentre la sua amata Elvire si aggira tra i boschi inseguendo un sogno inafferrabile. Elvire, come l'Ofelia Shakespeariana, e, come l'Euridice del posteriore film di Jean Cocteau (1889-1963), *Orphée* (1950), è la tentatrice (tecnologia), immagine di un disastro imminente e l'eroe (uomo moderno), nel disperato tentativo di salvezza, sarà indotto a compiere atti drammatici. In entrambi i film, così come nei quadri di Delvaux, un elemento estraneo allo spazio, una porta immaginaria o uno specchio, trasforma il luogo in maniera onirica e forza a considerare molteplici significati. La realtà è inconoscibile, e la *rêverie* è celebrata dalla danza macabra delle ultime scene. La nuova civiltà ha sovvertito gli ordini e non lascia speranza alla redenzione.



Figg. 22-25. Joris Ivens & Henri Storck, *Misère au Borinage*, 1934. Figg. 26-33. Ernst Moerman, *Monsieur Fantômas*, 1937.

Del sociale

*"Avec leur chat, avec leur chien,
avec, pour vivre, quel moyen ?
S'en vont, le soir, par la grand' route,
les gens d'ici, buveurs de pluie,
lécheurs de vent, fumeurs de brume.
Les gens d'ici n'ont rien de rien,
rien devers eux
que l'infini, ce soir, de la grand' route".²⁵*



Chute des dernières feuilles d'automne è un dipinto del 1890 di Xavier Mellery, in cui le donne-angelo, intrappolate nella ragnatela, sono metafora della condizione dei lavoratori e del vincolo che connette le abitazioni operaie al nucleo della fabbrica (fig. 34).

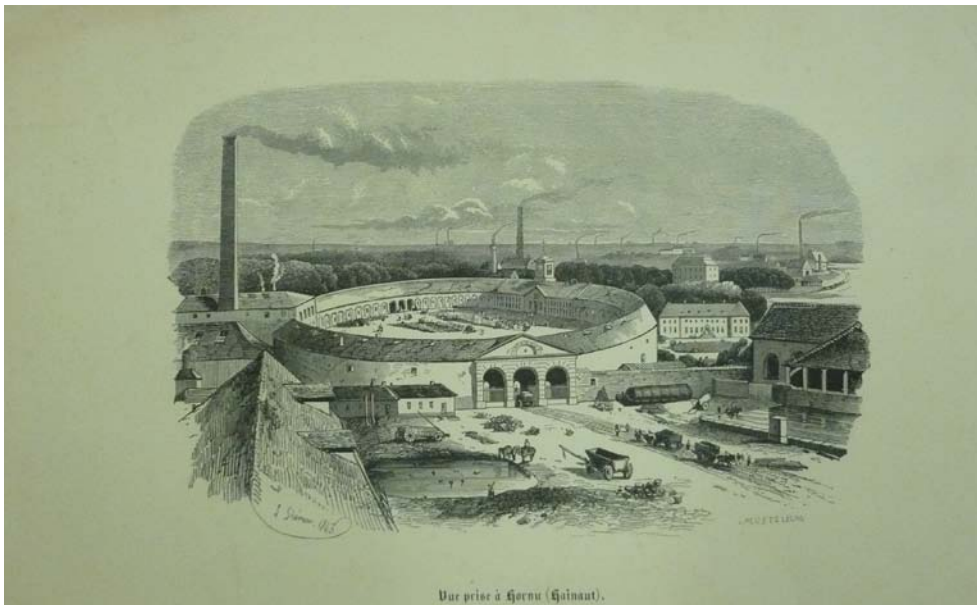
Lewis Mumford (1895-1990), a proposito dell'evolversi della "insensata città industriale", scrisse che i progressi tecnici dipendevano da nuove forme di organizzazione corporativa e amministrativa, in cui l'individuo, falsamente libero, costituiva la base di un nuovo sistema, ma al contempo, delegava tutta la responsabilità della propria libertà e del proprio benessere nelle mani degli organi pubblici.²⁶ Questa moderna struttura economico-politica avrebbe generato, dunque, una società dispotica (figg. 35-36), in cui il lavoratore sarebbe stato asservito ai voleri del padrone. Quel cambio qualitativo sostanziale che secondo Herbert Marcuse (1898-1979)²⁷ si sarebbe potuto conquistare nella società industriale, sarebbe stato messo in pericolo da fattori in grado di distruggere la medesima. Quindi, solo la presa di coscienza di questa nuova realtà e il progetto sarebbero stati le condizioni determinanti in grado di sovvertire un corso negativo di eventi nell'assetto dell'*urbe* moderna. Infatti, la città meccanizzata venne giudicata non solo come testimonianza della terribile condizione lavorativa cui erano costretti gli operai, bensì come la cristallizzazione architettonica di un modello di regolazione sociale, in cui la società industriale organizzava la vita dei propri membri.



Nella pagina precedente:
Fig. 34. Xavier Mellery,
*Chute des dernières feuilles
d'automne*, 1890. Acquarello,
China, carboncino e matita
nera su carta, 92 x 59 cm,
Musée Royaux des Beaux Arts
de Belgique, Bruxelles.

Fig.35. Xavier Mellery, *La Ronde
des heures ou Les Heures*,
1890. Olio su tela, 47 x 73 cm,
Musée Royaux des Beaux Arts
de Belgique, Bruxelles.

Fig.36. Veduta de *Le Grand
Hornu*, incisione. Archivio
Grand Hornu.



Nella pagina seguente:

Fig. 37. James Ensor, *L'entrata
trionfale di Cristo a Bruxelles*,
1889. Olio su tela, 253 x
431 cm, Getty Museum, Los
Angeles.

Fig. 38. James Ensor, *Les
squelettes voulant se chauffer*,
1889. Olio su tela, 74,8 x 60
cm, Kimbell Art Museum,
Texas.

Fig. 39. James Ensor, *La morte
et les masques*, 1897. Olio su
tela, 78,5 x 100 cm, Musée
d'Orsay, Paris.

Fig. 40. James Ensor, *Ensor
at the harmonium*, 1933. Olio
su tela, 80 x 100 cm, Musée
d'Orsay, Paris.

BACCANO (fig. 37) In *L'entrata trionfale di Cristo a Bruxelles*, nel 1889, James Ensor (1860-1949) fece un ritratto crudo della società dell'inizio secolo. La vitalità della scena è sconvolgente, accentuata dai colori forti e dalla prospettiva. Al centro della composizione, il Messia fa il suo ingresso nella piazza, in sordina, cavalcando un mulo. La scena intorno pullula di personaggi variati: il volgo si mescola alla borghesia e alle maschere, ma la massa si allontana da Cristo e dai valori, dalla natura; la folla incosciente è così inebriata dall'evento, da farsi prendere dalla frenesia e da non farci nemmeno caso. I gendarmi, allegoria dei padroni, in questa maniera, hanno più probabilità di controllare e strumentalizzare il popolo ignaro.



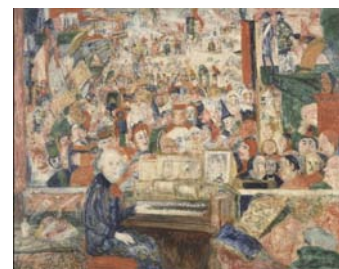
TRAPASSO (fig. 38) In *Les squelettes volant se chauffer* lo spazio non è più quello esterno, ma è l'*interieur* di una abitazione. Il dramma moderno è feroce: attorno a una stufa si scoprono i valori borghesi e si spegne qualsiasi speranza di redenzione per il popolo. Lo spazio diviene claustrofobico, macabro, malato e le larve e gli scheletri immondi si sostituiscono alla lascivia delle donne di Delvaux. La tensione è completamente racchiusa nell'unico oggetto al centro della stanza che peraltro si contrappone al freddo della morte.



ASCESA (fig. 39) Il carnevale grottesco di *La morte et les masques* scopre i segreti della rispettabilità borghese, i vizi, la paura della morte. Le maschere colorate hanno, cucita addosso, una tensione espressiva insostenibile, ghignano guardando il teschio centrale, mentre il Pulcinella, sul lato destro, con un sospiro rivolge gli occhi al cielo, quasi a cercare un simbolo di salvezza. Nell'accezione popolare, lui è sempre consapevole di ciò che accade e fingendosi tonto, riesce sempre a trovare una soluzione al problema.



S(E)QUILIBRIO (fig. 40) Il pittore ritrae se stesso nella *comédie humaine* di *Ensor at the harmonium*. L'artista, dalla sua posizione privilegiata, guarda, assiste distaccato alla capitolazione. La massa umana, completamente informe, si fonde con la città. I volti atterriti si sfumano, perdono le loro sembianze e la loro forza, e solo l'artista è il consapevole portatore di quella verità agognata, esclusivamente a lui viene affidato il compito di creare un nuovo mondo, di redimere: l'artista è il nuovo *artifex*.



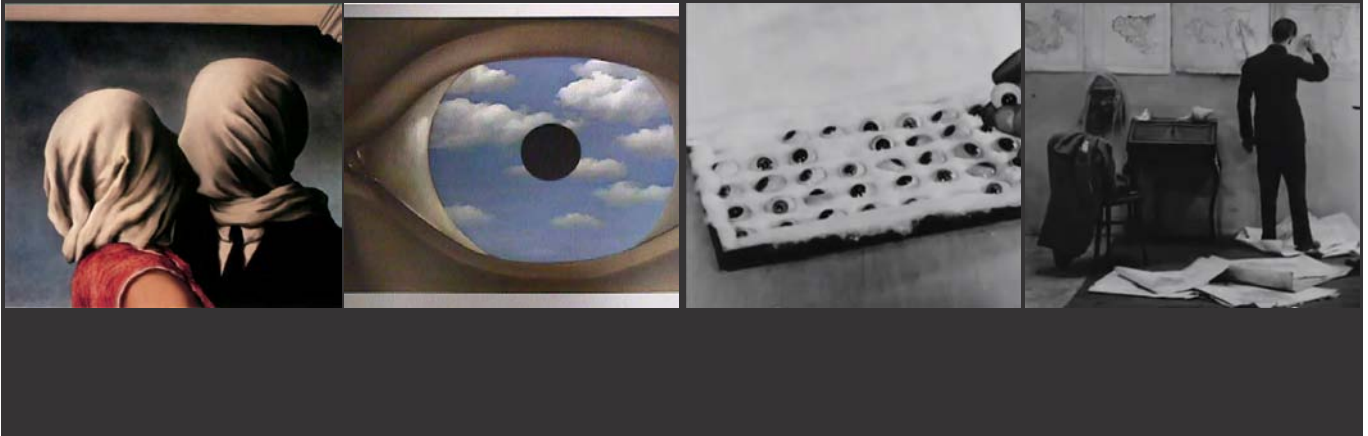


Fig. 41. René Magritte, *Les Amants*, 1928. Olio su tela, 54 x 73 cm, MOMA, New York.

Figg. 43-44. Henri Storck, *Pour vos beaux yeux*, 1929. Corto.

Fig. 42. René Magritte, *Le Faux Miroir*, 1928. Olio su tela, 54 x 81 cm, MOMA, New York.

L'allegoria delle maschere di James Ensor esprime il mondo come un paesaggio desolato di rovine sparse in cui i personaggi sono i testimoni silenziosi del disastro. L'architetto, come l'artista di James Ensor, è colui che assiste allo sviluppo della modernità e ai cambi in essa racchiusi e si offre di ri-strutturare la quotidianità, accettando la sfida di conciliare la visione sinfonica della città e del suo caleidoscopio di sequenze con la costruzione di un progetto nuovo, con cui dimostra il voler comporre una *koiné* come panacea al caos. La città nuova genera, dunque, uno spazio significativo all'interno del territorio, prima con la formazione della *citè jardin*, poi nella costruzione degli alloggi promossi dalla *Société des Longements à Bon Marché*. La crescita rapida della città, che si stava trasformando nella metropoli sede di angoscia e luogo

di alienazione, generò sentimenti che si tradussero in riflessioni ed esperimenti che sancirono il futuro dell'*urbe* e l'evoluzione dell'urbanismo del XX secolo. I tormentosi istinti dell'uomo moderno si manifestarono nelle fantasie simboliche di René Magritte (1898-1967), il quale denunciò lo smarrimento dell'identità di quest'ultimo e il suo senso di estraniamento dal reale. L'uomo "perde la faccia", annichilendosi nei cambiamenti indotti dal progresso. I visi, avvolti da sudari, non sono solo omissioni dei caratteri corporali, bensì ostentano atti impensati, a preludio di avversità future. Magritte, così come *Pour vos beaux yeux*, cortometraggio del 1929 a cura di Henri Storck (figg. 42-45), invita, con le sue opere, a guardare la realtà con occhi diversi, a distinguere le necessità vere dalle false e a sollecitare una vigorosa soluzione.

NOTE:

1 Tratto da: E. Verhaeren, *La ville, Les Campagnes allucinées*, 1893.

Emile Verhaeren è stato uno dei più importanti poeti belgi del XIX secolo, esponente del simbolismo. Nella sua raccolta di poesie *Les Campagnes allucinées*, 1893, e *Villes Tentaculaires*, 1895, emerge la nostalgia verso la campagna e una mordace critica verso la città industrializzata di cui critica il caos, la miseria, le condizioni di vita. La città è vista come un mostro che cresce a dismisura, il cui spazio dominato dalla verticalità dei nuovi edifici e delle fabbriche, isola l'uomo da un contesto armonioso. Tutto ciò che concerne l'industria, assume, nelle poesie dell'autore un connotato negativo. Lo spazio urbano non è più disegnato da alcuna regola urbanistica e l'architettura ne risulta caotica provocando l'abbruttimento del luogo e quindi delle persone che lo abitano. Il poema segue: "... La rue — et ses remous comme des câbles/Noués autour des monuments —/Fuit et revient en longs enlacements/Et ses foules inextricables/Les mains folles, lespas fiévreux,/La haine aux yeux,/Happent des dents le temps qui les devance [...]".

2 "L'avvento dell'era della macchina ha provocato gravi perturbamenti nel comportamento degli uomini, nella loro distribuzione sulla terra, nelle loro iniziative. La sfrenata tendenza al concentramento nelle città è favorita dalle velocità meccaniche, evoluzione violenta e generale che non ha precedenti. Il **caos** è entrato nelle città". Dal punto num. 8 della *Carta di Atene*, CIAM, 1933.

3 O. Paz, *Che cos'è la modernità?*, «Casabella», n. 664, Milano, 1999, pp. 48-49. In questo saggio, Octavio Paz (1914-1998) si interroga sul significato della modernità. Dice che tante sono le modernità quante sono le società. Ossia il significato della modernità

assume un significato arbitrario, così come lo è l'espressione medio evo, poiché si è moderni in un determinato momento e rispetto a un qualcosa. Sostiene che la modernità non è una dottrina, "è l'oggi e il più antico passato, è il domani e l'inizio del mondo. Ha mille anni e sta per nascere [...] È il puro presente, che appena dissotterrato scuote la polvere dei secoli si invola e scompare [...] Inseguiamo la modernità nelle sue incessanti metamorfosi [...] Ogni incontro è una fuga [...] un passero che è ovunque e in nessun luogo, trasformandosi in un pugno di sillabe. [...] Allora [...] appare l'"altro" tempo, quello vero, quello che cerchiamo senza saperlo: il presente, la presenza."

4 Nel 1919 fu creata in Belgio la *Société Nationale des Habitations et Logements à Bon Marché*, SNHLBM, che diventerà nel 1956 semplicemente *Société Nationale du Logement*. La società si fa carico del problema della salubrità delle città e propone degli alloggi a basso costo da destinare agli operai. È importante notare come sia proprio da questo periodo in avanti che gli organi pubblici comincino a farsi carico del problema dell'alloggio per tutti. È in questo modo, che come nota Lewis Mumford nel suo libro *La cultura delle città*, si crea "questo mito dell'individuo libero da vincoli era in realtà la traduzione democratica del concetto barocco di principe assoluto [...]". Tratto da: L. Mumford, *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007, p. 135.

5 La Carta di Atene al punto 75 osserva che: "La città deve assicurare sul piano spirituale e materiale la libertà individuale e i benefici dell'azione collettiva. Libertà individuale e azione collettiva sono i due poli tra i quali si svolge il gioco della vita. Ogni iniziativa che abbia per fine il miglioramento delle sorti umane deve tener conto di questi due fattori, e se non si giunge a soddisfare le loro esigenze, spesso contraddittorie, essa è votata ad un inevitabile fallimento. [...]".

Dalla Carta di Atene, CIAM, 1933.

6 Peculiare lo sviluppo della città giardino di *Kapelleveld* di cui, per una lettura più approfondita, si rimanda all'analisi compositiva contenuta nel Secondo Capitolo di questa Tesi di Dottorato, *Scena 2 Les Cités Jardin*. L'assetto urbanistico fu studiato da Louis Van Der Swaelmen (1883-1929), mentre la progettazione degli alloggi fu di pertinenza di ben quattro architetti: Antoine Pompe (1873-1980), Huib Hoste (1881-1957), Jean-François Hoeben (1896-1969) e Paul Rubbers (1900-1985), che proposero differenti tipologie edilizie.

7 I tre termini diventano inscindibili se consideriamo il testo di Martin Heidegger (1889-1976), *Construire, Abitare, Pensare*. Secondo il filosofo, Il costruire ha come meta l'abitare. In cui, abitare non determina esclusivamente l'atto di vivere un alloggio, ma è un'azione che connota il senso più ampio di occupare uno spazio. In M., Heidegger, *Construire, Abitare, Pensare*, Raccolta del testo della conferenza Bauten Wohnen Denken, pronunciata dall'autore nel 1951, José Ortega y Gasset, Olasagasti, M., Massip-Bosch, E., (a cura di), «Appunti ETSAB – UPC», Barcelona, 1995.

8 È interessante la struttura narrativa di questo libro: infatti, l'autore dispone le simboliche carte dei Tarocchi in varie combinazioni costruendo, così, racconti differenti e dando luogo a diversi tipi di letture. Le carte hanno un significato che dipende dalla carta che le precede o le segue. Analogamente al racconto, ci avvarremo di molteplici elementi, in distinta successione, ma di uguale importanza, per ricostruire la storia dell'habitat moderno in Belgio. Riferimento al libro di I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Oscar Mondadori, Milano, 2010.

9 Il *Simbolismo* si concreta parallelamente al *Neo-impressionismo* e trova espressione sia nell'arte, che nella letteratura e nel cinema.

Citando Jung, (1875-1969) una parola o un'immagine è simbolica quando rappresenta qualcosa in più del suo esatto significato (Acercamiento al incosciente, Jung, a p.31. In C.G. Jung et all, *El Hombre y sus simbolos*, Aguilar, Madrid, 1969) e detiene in se stessa un aspetto incosciente. I termici simbolici rappresentano, dunque, ciò che non possiamo spiegare o comprendere fino in fondo. I sogni manifestano, sottoforma di immagini simboliche, il nostro incosciente. E così come i sogni non sono casuali, ma "denunciano" dei pensieri profondi, l'arte simbolista è un mezzo di esperire la preoccupazione di una nuova realtà e divengono integranti della forza vitale generata nella formazione di una società.

10 In R. Walser, *La Passeggiata*, Adelphi, Milano, 2014, p. 63.

11 Citando un articolo di Rita Messori contenuto in: R. Messori, *La passeggiata estetica di Robert Walser*, apparso nel «Seminario Pensieri Viandanti», Berceto, 16 giugno 2007, in cui la docente ricorda che l'atto di camminare non rappresenta solo un mero spostamento da *punto A a punto B*, bensì è l'esperienza di un soggetto che cerca il senso del mondo e di sé nell'atto stesso del muoversi.

12 S. Mallarmé, R. Wagner, *Rêverie d'un poète français, Divagations*, «La Revue wagnérienne», 8 agosto 1885, p. 195

13 Mentre in Belgio le correnti artistiche più in voga sono quelle del simbolismo e del surrealismo, in Italia, agli inizi del secolo, nasce il Futurismo, a cui attecchiranno molti degli intellettuali anche di altri paesi. Nel Manifesto futurista si elogiano, con vigore, la rivoluzione industriale, la macchina e la velocità. Dal punto 11 del Manifesto, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) scrive: "Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali

e dei cantieri, incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per i contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, e le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta." Antonio Sant'Elia è l'esponente principale del Futurismo per quanto riguarda l'architettura. Al punto 5 del suo Manifesto sull'architettura, egli proclama: "Che, come gli antichi trassero ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi – materialmente e spiritualmente artificiali – dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace."

Mentre il futurismo idolatra la tecnologia e i cambi da essa apportati, il surrealismo ne prende distanza. La osserva e, in maniera più critica, lascia un punto interrogativo sul futuro.

14 G. Linze, *Poème de l'homme purtratto* da: *Poème Comprendre Arbres et Machines*, Linze, G. Anthologie, 1984, Liège.http://www.servicedulivre.be/servlet/Repository/Georges_LINZE.PDF?IDR=6907.

G. Linze è un poeta belga che è stato molto vicino al pensiero futurista italiano, nelle sue poesie esalta l'uomo moderno e dimostra piena fiducia nella tecnologia e nelle macchine.

15 E. Verhaeren, *L'âme de la ville*, in *Les Villes Tentaculaires*, 1895.

16 C. Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Padova, 1965.

17 M. Heidegger, *op.cit.*

18 J. Ritter, *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, Les

Éditions de l'Imprimeur, 1997.

19 C.G. Jung, *op.cit.*, tratta esaustivamente i sogni come associazioni correlate a ricordi reali. I simboli culturali sono espressione di una sorta di verità eterne e divengono parte integrante della cultura di una società.

20 *Hýbris*, in greco antico, è un termine che letteralmente significa eccesso, ma anche colpa. È un qualche atto negativo, commesso nel passato, che ha ripercussioni sul presente.

21 E. Verhaeren, *Les usines*, in *Les Villes Tentaculaires*, 1895.

22 Il numero di abitanti raddoppia drammaticamente da 4.359.000 nel 1849 a 8.092.000 nel 1930. Dati tratti da <http://www.populstat.info/Europe/belgiumc.htm>.

23 A. Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, ed. del Serbal, BCN, p. 53 sulle forme de la residenza.

24 E. Moerman, *Monsieur Fantômas*, 1937. Questo cortometraggio fa parte di un'importante serie di film surrealisti belgi.

25 E. Verhaeren, *Le Depart*, in *Les Villes Tentaculaires*, 1895.

26 L. Mumford, *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007. Nel capitolo intitolato *L'insensata città industriale*, pp. 134-135, l'autore discute delle nuove basi economico-politiche-sociali createsi nella città moderna. Chiarisce che "la base politica di questo nuovo tipo di aggregato urbano poggiava su tre pilastri principali: l'abolizione delle corporazioni e la creazione di uno stato di sicurezza permanente per le classi operaie: l'istituzione del mercato libero per il lavoro e per le merci: la conservazione delle dipendenze estere [...] Le sue basi economiche erano lo sfruttamento delle miniere di carbone [...]. Questi progressi tecnici dipendevano socialmente dall'invenzione di nuove forme di organizzazione corporativa, e di amministrazione".

27 H. Marcuse, *El hombre unidimensional*, ed. Seix Barral, Bcn, 1969. Marcuse analizza la struttura della società moderna e ne mette in luce gli aspetti totalitari.

CAPITOLO II

VIAGGIO ATTRAVERSO L'ALLOGGIO SOCIALE

Struttura del capitolo II

LA CITTÀ IDEALE

O viaggio attraverso l'alloggio sociale

2.1. Abitare.

2.2. 1800 -1900 Genesi.

_ La città ideale

2.3. Viaggio.

_ Una modernità regionalista

_ La forma

_ Voci

2.4. 1920 -1935 *Les Cités Jardins*.

_ *La nouvelle Belgique*

Scena 1: La città ideale.



LES GRANDES RAMES. 1808.

Le fila dell'industria



LE GRAND HORNU. 1815.

La cattedrale dell'industria



BOIS DU LUC. 1826.

Fabbrica e comunità

Scena 2: *Cités-jardins*



LA CITÉ DE MALLAR. 1925.

La città sinuosa di C. Thirion



LE LOGIS ET FLORÉAL. 1921.

E la città dei ciliegi di J.J. Eggericx



TRIBOUILLET. 1930.

E l'esposizione internazionale



KAPELLEVELD. 1922.

La città degli intellettuali di I. Van Der Swaelmen, H. Hoste, A. Pompe



BERCHEM-SAINTE-AGATHE. 1922.

La cité moderne di V. Bourgeois

Atante Grafico 1

IL BELGIO

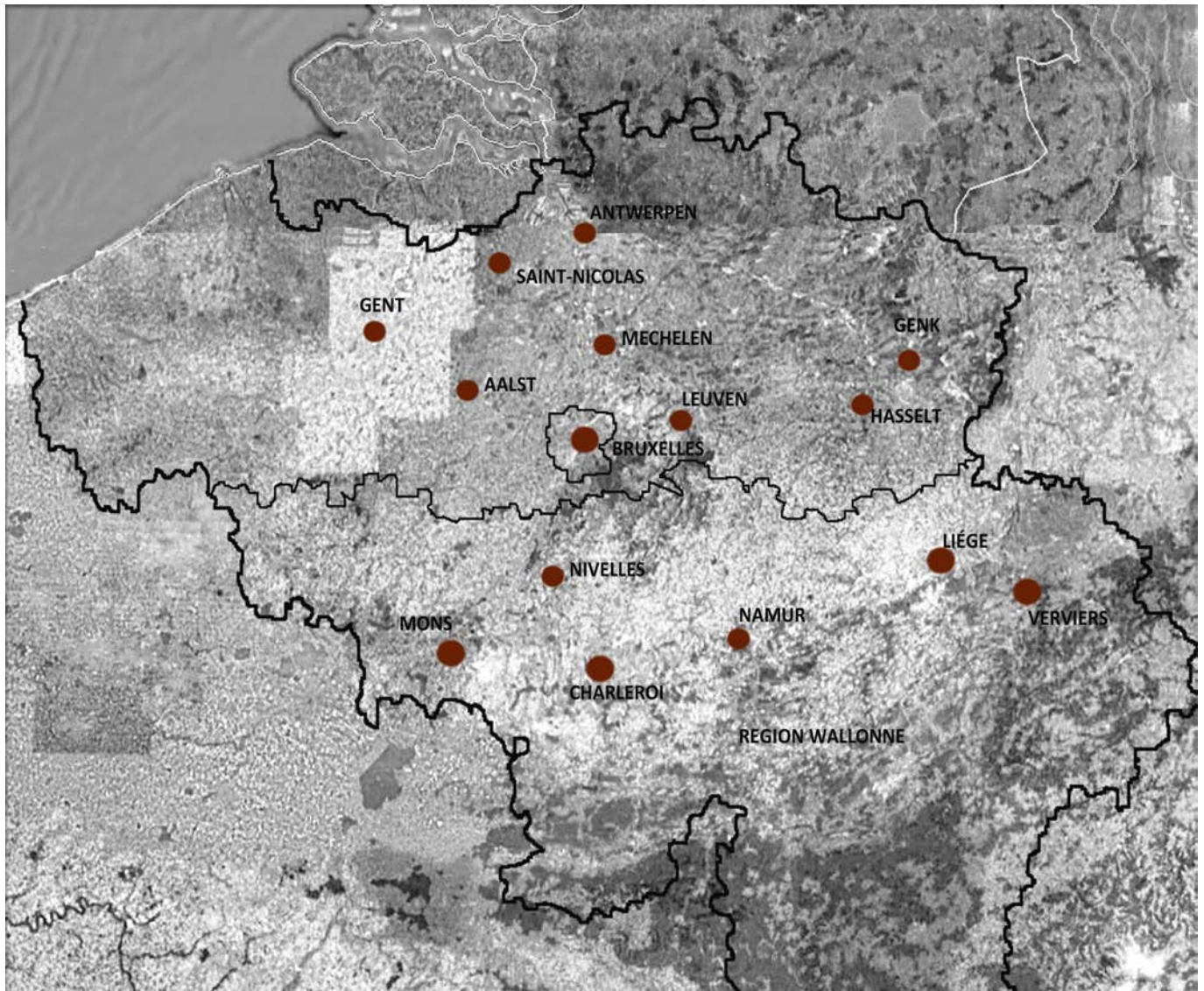


Fig. 45. Nella mappa sono individuate le città principali Del Belgio. Nella tesi si considerano la regione di Bruxelles, le città di Liège, Verviers e Mons nella regione Wallone e Anversa nella regione Fiamminga.

REGIONE DI BRUXELLES

1. Bruxelles Pentagone
2. Saint-Josse-ten Noode
3. Schaerbeek
4. Evere
5. Woluwe Sainte Lambert
6. Woluwe Sainte Pierre
7. Etterbeek
8. Bruxelles Exstension Est
9. Ixelles
10. Auderghem
11. Watermael Boitsfort
12. Bruxelles Exyension Sud
13. Uccle
14. Forest
15. Saint Gilles
16. Anderlecht
17. Molenbeek-Saint Jean
18. Berchem-Sainte-Agathe
19. Koelkelberg
20. Ganshoren
21. Jette
22. Bruxelles Laeken

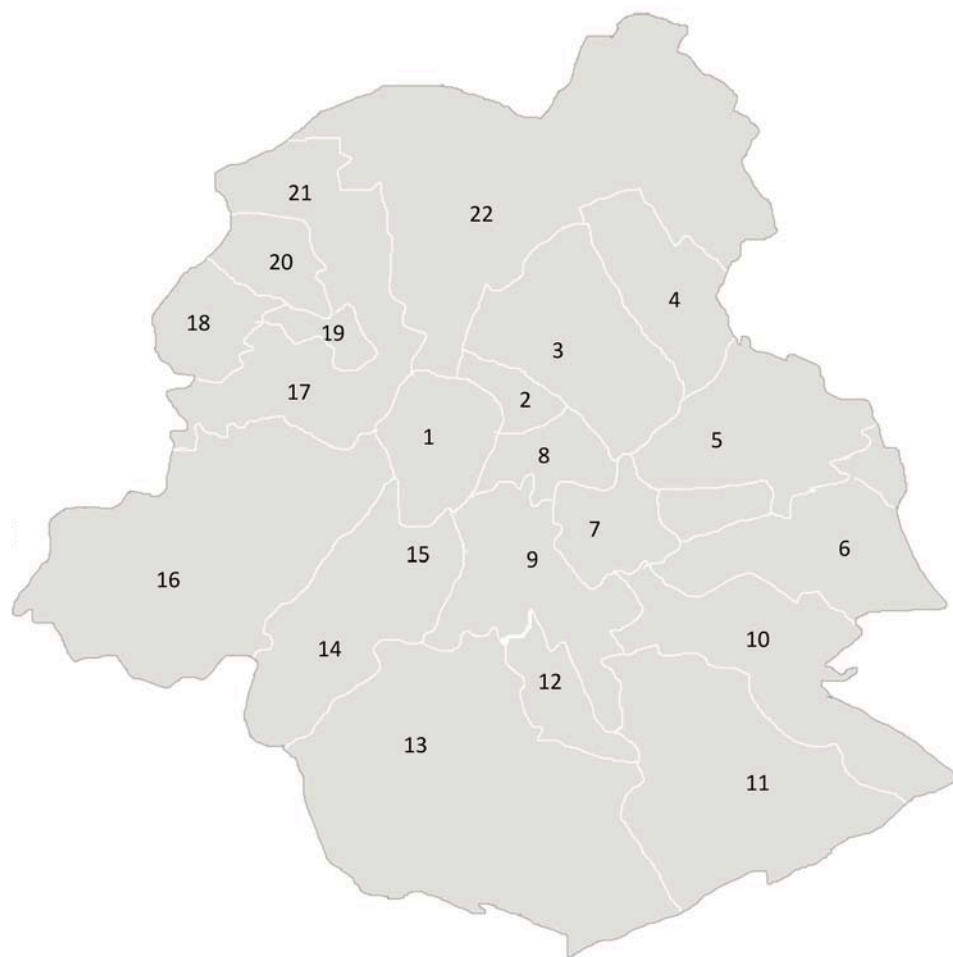


Fig. 46. Nella mappa si individuano la regione di Bruxelles E I suoi quartieri.



Fig. 47. Victor Servranckx , *The Town*, 1922.
Olio su tela, 72 x 97,5 cm, Yale University Art Gallery.

Abitare

*“The dwell means to leave traces”.*¹

Il lemma abitare proviene dal verbo latino *habeo*, cioè avere un luogo in cui stare.

Ritenendo i concetti di luogo e di habitat intrinseci, l'abitare, o meglio la forma dell'abitare, costituisce la traccia fondamentale per condurre un'indagine sullo sviluppo dell'architettura moderna e, nello specifico, si cercherà di porre l'attenzione sulla conformazione delle città belghe.

Sarebbe bene chiarire che la suggestione etimologica di partenza sull'abitare riflette sul fatto che costruire un luogo non significhi solo edificare abitazioni, ma anche tutti quegli spazi che sono appunto abitabili: che siano essi la piazza principale, la strada, il parco o l'edificio pubblico. Ovvero, si intende l'habitat come l'insieme dei luoghi in cui l'uomo indugia, sta o che attraversa; quegli spazi, dunque, che l'individuo esperisce nel suo quotidiano, secondo il proprio “abito di abitare”.² Nell'iterazione dell'abitudine dello stare in un luogo, nella consuetudine di viverlo e usarlo, si sottende la disposizione dell'uomo ad abitarlo secondo forme e/o aspetti locali e perciò ogni volta differenti. Ciò sviluppa un'insita relazione tra luogo, forma e modo di occuparlo.

Lo storico Marcel Smets³(1947) individua, in un discorso che il politico Charles Buls⁴ (1837-1914) tenne nel congresso di Londra del 1906,⁵ la necessità di configurare l'*habitat*, assemblando tra loro tutte quelle funzioni che avrebbero reso un luogo abitabile: alloggi, scuole, parchi, biblioteche, bagni pubblici, etc., e includendo il bisogno di predisporre delle vie di comunicazione, atte a collegare i nuovi spazi ai centri di affari, di modo che questi avessero potuto essere inglobati in un sistema urbano più ampio. Fornendo indicazioni per prefigurare un modello per un quartiere operaio, Buls scrisse:

“Traversé par une large voie à tramway
pouvant conduire rapidement les ouvrières à

leur travail. Lotir les terrains de façon à faciliter la construction de maisons à bon marché, répartir des places de jeux dans le quartier, et des emplacements pour jardins d'enfants et pour écoles, clubs-ouvriers, bibliothèques populaires, bains publics, gymnase; soigner spécialement la salubrité publique".⁶

La determinazione di una più articolata forma urbana e la soppressione delle differenze tra le varie zone della città avrebbero contribuito alla eliminazione le gerarchie di classe, formando una società più egualitaria. Inoltre, il politico esortò a non ridurre la *ville*, esclusivamente, a oggetto meccanico, ma ad ambire alla riproduzione di quella bellezza che si sarebbe poi riflessa nella collettività, potenziandone le qualità.⁷ Nel suo discorso è implicito il rivolgersi al linguaggio architettonico come se si fosse trattato di una panacea, in grado di soverchiare il tragico destino collettivo, alludendo al progetto dell'habitat come a uno strumento di trasformazione del tessuto sociale.

L'esigenza di rinnovamento del pensiero architettonico dedicato all'abitare sociale, dai primi progetti proposti per le città operaie del sud del Belgio, ambiva, dunque, a una riconnessione con il luogo e con l'esperienza industriale. L'importanza del valutare l'abitare nel suo insieme di diversi fattori costituì il concetto che, nell'aspirare a una vera "costruzione ideale per una città umanizzata", fu ribadita, ulteriormente, dal pensiero dell'architetto Huib Hoste.⁸ Il progettista, infatti, si concentrò su proposte innovative, volte a riformare l'assetto urbano nel suo complesso, spaziando dal progetto per edifici residenziali a blocco, alla proposta per innovative abitazioni a schiera, al disegno di luoghi pubblici che avrebbero dovuto essere proposti con la stessa perizia con cui si sarebbero progettati gli stessi alloggi. Tutto ciò avrebbe assecondato una nuova

immagine di *urbe*, in cui la posizione delle case operaie, ricollocate nelle campagne circostanti, ma dotate di tutti i servizi necessari, non avrebbe emarginato i lavoratori, ma ne avrebbe elevato la posizione sociale, grazie all'organizzazione di un habitat armonico, unificante bellezza e funzionalità.

Nel pensiero del Novecento, in Belgio, l'abitare significa, dunque, reiterando la citazione di Benjamin, lasciare delle tracce⁹ e, senza dubbio, l'impronta, universalmente preponderante nell'occupazione di uno spazio, è quella dell'alloggio, come testimonianza dell'abitare per eccellenza. Dalla metà dell'Ottocento, si manifestò desiderio di recuperare una giusta proporzione tra costruito e intorno, in modo che le mura della casa non costituissero più una barriera verso il mondo esterno, ma lo inglobassero, creando un luogo dell'abitare in cui l'individuo potesse sperimentare uno spazio in *continuum* tra l'interno e l'esterno. Questo sentimento "nostalgico"¹⁰ sarà il prodromo dell'utopia che impregnerà molti dei progetti inerenti l'abitare, nel nuovo secolo, in opposizione al declino del mondo moderno e all'idea dell'avvento della tecnica come di un processo che aveva colpito il destino delle città,¹¹ sradicando i propri abitanti dalle loro abitudini e convertendoli nelle maschere trasfigurate dipinte da Ensor.¹²

L'architetto Antonio Monestirolì (1940) reputa fondamentale lo studio dell'architettura domestica, sostenendo che il progetto avente ad oggetto le aree residenziali della città moderna abbia come proprio fine la definizione dell'identità della residenza nelle sue differenti forme, e che tutti gli altri scopi di carattere asseritamente funzionale non possano sostituirlo, ma solo sostenerlo. Monestirolì esplicita il suo pensiero, suggerendo una modalità di analisi che possa essere di aiuto nel definire tutti gli attributi storici attraverso cui

poter stabilire questa identità, come espressione della cultura di un'epoca:

“Lo studio dell'ABITAZIONE pone, fin dall'inizio, la questione del punto di vista da cui analizzare un tema ampio e complesso, [...] un tema che coincide largamente con la storia degli uomini e testimonia le forme diverse del loro stare nella città e nel territorio. Un'analisi delle forme dell'abitazione che sia finalizzata al progetto [...] dovrà necessariamente avvalersi di tutti gli apporti di questi studi con l'obiettivo di definire quei caratteri dell'abitazione che possono essere considerati momenti successivi di un processo di definizione della sua identità”.¹³

Seguendo la posizione dell'architetto, secondo cui l'elaborazione teorica compiuta sulle forme dell'abitazione andrebbe analizzata attraverso il rapporto tra le forme stesse e l'idea generale che una società ha dell'abitare, il presente elaborato circoscriverà l'argomento all'habitat sociale, che nasce e si evolve all'interno della nuova struttura sociale delineatasi, a partire dal XIX secolo in Belgio, come conseguenza alla rivoluzione industriale.

In Belgio, infatti, la repentina crescita demografica, l'improvviso sovrappopolamento delle città, con il conseguente sviluppo di quartieri degradati e a rischio epidemico e la forte speculazione sul prezzo degli immobili destinati alla classe operaia indussero politici, filantropi, urbanisti e architetti a implementare la costruzione di alloggi a basso costo. Sin dal 1838, quando a Bruxelles venne portata a termine la prima indagine accurata sulla qualità abitativa e sulle condizioni sanitarie, l'attenzione fu rivolta alle forme di residenza sociali e si concretizzò nel Congresso di Igiene del 1851,¹⁴ in cui si propose la creazione di comitati locali di

salubrità pubblica che incentivassero la progettazione di nuovi alloggi operai.

L'abitare e, principalmente, il tema dell'alloggio sociale in Belgio, inteso come cellula generatrice della modernità, fu l'ipotesi suggerita, tra le altre fonti, da una lettera che Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) inviò alla redazione del primo numero della rivista «La Cité».¹⁵ Paradossalmente, stando a tale scritto, in Belgio si sarebbe potuta conseguire la “modernità” grazie a un evento tragico, come quello della guerra. L'architetto olandese fu, in quel periodo, non solo coinvolto nel dibattito sulla costruzione delle città nel dopoguerra, ma, soprattutto, fu attratto da un dilemma maggiore: la costruzione della *ville moderne*. Inoltre, egli mutò un evento drammatico, nel motore di trasformazione sia fisico sia sociale dell'*urbe*, aderendo all'idea che la città moderna non possa nascere da una *tabula rasa*, ma debba necessariamente avere attinenza con le tradizioni precedenti, in modo da creare una modernità “originale” (fig. 48). A proposito della ricostruzione delle città e dei villaggi devastati, Berlage si pronuncia scrivendo:

“Et si l'on peut parler à présent d'une heureuse Belgique c'est bien parce qu'elle est devenue le premier pays qui pourra réaliser cette notion exacte de la construction de la ville moderne. [...] La Belgique le peut, - mais de plus elle le doit. C'est pour elle un devoir à l'égard du pays et, en même temps, à l'égard du monde entier. Car la construction de la ville est une activité sociale de haute culture”.¹⁶

Nello stesso numero della rivista belga, l'architetto Raymond Moenaert (1882-1977), attivo nella progettazione dei *logements* delle città giardino degli anni '20, rafforzò l'importanza della ricerca sull'architettura domestica,¹⁷ spostando l'attenzione



Fig. 48. Hendrik Petrus Berlage, *Borsa di Amsterdam*, 1898-1903, prospettiva.

dalle questioni estetiche alle modifiche funzionali da apportare allo spazio interno dell'alloggio, in relazione con i cambiamenti dell'uso dello spazio stesso nel quotidiano. Additando l'uso eccessivo degli ornamenti, soprattutto nel decoro delle facciate, e apostrofandoli come "cette infernale patisserie", nel suo scritto, Moenaert incoraggiò l'abbandono dell'adorno a favore della ricerca strutturale, ai fini di contenere i costi di costruzione. Secondo la sua prospettiva, l'architetto avrebbe dovuto rispondere ai bisogni della collettività, e avrebbe dovuto essere responsabile della creazione di un habitat dignitoso per quest'ultima. Questo sentimento di responsabilità affonda le sue radici nella storia dei primi alloggi operai dell'Ottocento e nelle prime teorie riformiste post-rivoluzione industriale e sarà anche il centro di tutto il dibattito del secolo successivo.

L'abitare è inteso come un congegno, composto di tre elementi fondamentali: il luogo in cui si configura, il

tipo di alloggio e l'uso che se ne fa. L'investigazione, influenzata dal pensiero di Carlo Ginzburg (1939),¹⁸ si concentrerà sulla storia dei "personaggi minori", sull'architettura popolare, invece che sugli esempi più noti e già esaustivamente trattati nei manuali. L'ipotesi è che si sia instaurata una relazione reciproca tra l'architettura disposta per le classi subalterne, e la cultura dei ceti dominanti.

Si cercherà di ricomporre la genesi dell'abitare in Belgio, e di come, in particolare, l'habitat abbia influito sul concetto di modernità del paese, considerando quei dettagli meno evidenti ma essenziali alla comprensione del percorso architettonico di questo paese. Si andranno raccogliendo tutti gli indizi necessari a ricostruire il puzzle dell'abitare in Belgio al fine di aiutare la comprensione del progetto moderno, emblema odierno di efferate critiche che si sono concluse, in alcuni casi, con la distruzione di parte di esso.

1800 - 1900 Genesi

La Città ideale

*“Chi costruì Tebe dalle Sette Porte? Dentro i libri ci sono i nomi dei re
[...] Chi cucinò la cena della vittoria? Ogni dieci anni un grande uomo.
Chi ne pagò le spese? Tante vicende. Tante domande”.¹⁹*

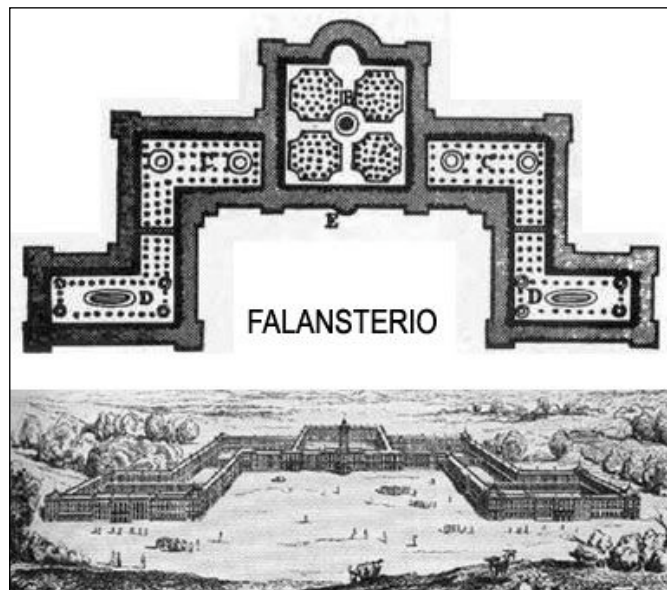


Fig. 49. Charles Fourier, *Phalanstère*. Progetto: pianta e prospettiva.

L'alloggio operaio e la sua evoluzione in alloggio sociale giocano un ruolo fondamentale nella storia dell'architettura moderna del Belgio.

La concretizzazione delle teorie fourieriste, sotto forma di veri e propri modelli urbani, si poté apprezzare soprattutto in prossimità delle miniere in Wallonia, regione in cui le miniere divennero città concepite quali luoghi specifici di produzione. Tuttavia, memore dei sogni utopici di Ledoux, Boullée e Lequeu, l'architettura rinunciò al suo ruolo simbolico e, attraverso la geometria del progetto, assunse un ruolo ideologico.²⁰ I fondatori delle città operaie se ne servirono come strumento per ristabilire una sorta di equilibrio sociale, collocando attorno al centro di lavoro diversi tipi di edifici: alloggi, scuole, chiesa, giardini pubblici, etc. che finirono per plasmare la società, non in modo 'utopisticamente' armonioso, come pensato da Fourier nel *Falansterio*, ma, in maniera gerarchica e assolutamente dipendente dall'industria. L'immagine disegnata da Fourier (fig. 49) di una società senza classi, in cui la fantasia cercava di superare la realtà sociale presente, venne ripresa da Benjamin in *The Arcades Projects*:

“The phalanstery is designed to restore human beings to relationships in which morality becomes superfluous. The highly complicated organization of the phalanstery appears as machinery. The meshing of the passions, the intricate collaboration of passions mécanistes with the passion cabaliste, is a primitive contrivance formed-on analogy with the machine – from materials of psychology. This mechanism made of men produces the land of milk and honey, the primeval wish symbol that Fourier’s utopia has filled with new life”.²¹



Fig. 50. Claude Nicolas Ledoux, *Salines di Arc-et-Senans*, 1771. Disegno.

L'edificio ideale di Fourier, però, così come la città ideale delle *Salines di Arc-et-Senans* di Ledoux (1771), contraddisse la stessa etimologia di utopia, come di non luogo (*ou* «non» e *τόπος* «luogo»), poiché si trattava di un progetto pratico, che esaminava la realtà attuale e ne formava una nuova (fig. 50). Detti progetti riscrivevano un nuovo mondo all'interno del quale la libertà era, forse ingenuamente, associata a una rappresentazione spaziale e sociale definita. Fourier coniugò l'ordine produttivo alla ricerca del benessere per i lavoratori implicati in esso. Ma l'utopia della città in cui l'individuo è libero grazie al lavoro mutò, tragicamente, nella realtà delle città operaie, in cui l'uomo vive per lavorare. Senza dubbio, il modello presentato dagli utopisti rappresentò, come ricorda

Françoise Choay (1925),²² un modello ottimista, orientato a un'idea di progresso guidata da un individuo perfetto che, come fine, si proponeva l'evoluzione della città. Questo tipo di "utopia progressiva", in cui gli individui condividono lo spazio dell'abitare in maniera armonica, nascondeva, in sé, un sistema repressivo. Infatti, come avviene effettivamente nelle città *walloni*, solo un soggetto gestirà il sistema sia di vita, che di lavoro. Malgrado, Fourier aspirasse a una sorta di perfezionamento sociale, il suo progetto di riforma non fu altro che, come chiarifica Yona Friedman (1923),²³ un'utopia paternalista applicata, in cui "paternalista" sottolinea l'imposizione compiuta da un individuo, o da gruppo, di uno stile di vita, da lui scelto, a una collettività che considera bisognosa.

La forma dei progetti di *Grand Hornu* e *Bois du Luc*, caratterizzata da una tipologia a corte, definì non solo l'organizzazione spaziale, ma anche le gerarchie all'interno della comunità ivi installatasi. La fabbrica monumentale rappresentò la nuova "cattedrale" del mondo moderno e gli alloggi, disposti tutt'attorno, divennero pedine, facilmente controllabili, da ogni lato dello spazio centrale. Così come la forma della *domus* dei romani ha attinenza con la religione, la casa operaia divenne inscindibile dal sistema produttivo, poiché si instaurò una relazione diretta tra la forma dell'insieme urbano e l'idea che la società che lo occupa ha stabilito con rispetto all'atto stesso di abitare. Se da un lato, i rigidi canoni neoclassici, imposti dal disegno di questi primi esperimenti di città operaia, enfatizzarono un momento di transizione, dall'architettura tradizionale all'architettura moderna, dall'altro l'esperienza acquisita nella progettazione di *Grandes Rames*, *Grand Hornu* e *Bois du Luc* sarà l'epigono delle nuove sperimentazioni urbane proposte in alternativa alla città ottocentesca. Infatti, il fatto di concentrare le abitazioni al di fuori del nucleo originario sviluppò il modello di città immersa nella natura, dove la tipologia tipica di alloggio fu quella della casa tradizionale.

Cominciò a sfumare l'opposizione romantica tra natura e città. Il paesaggio, che entrava a fare parte delle città operaie, non fu più identificabile nella natura consolatrice del Settecento, al contrario, divenne un elemento che accentuò il carattere antiorganico dell'*urbe*. È la città stessa che, per Manfredo Tafuri (1935-1994), essendo opera dell'uomo, tende a essere condizione naturale, alla stregua del paesaggio,²⁴ il quale tende a riflettere una morale sociale ed è in questo momento che la *ville* diventa macchina accorpondo l'abitare al luogo di lavoro.

La città operaia ottocentesca in Belgio, composta di una varietà di elementi, condusse alla conoscenza di sé attraverso la prossimità e la tipologia dei luoghi dell'abitare, specchi della società che vi si instaurò. Cambiarono i contenuti semantici degli spazi: gli edifici pubblici, con la loro valenza monumentale, lasciarono posto alle ciminiere usate nell'estrazione del carbone. La fabbrica divenne il nuovo luogo collettivo di incontro. *Grandes Rames*, *Grand Hornu*, *Bois du Luc* divennero "isole" completamente organizzate in se stesse. Per la loro singolare conformazione e la loro importanza nella "passeggiata" attraverso la storia dell'habitat sociale, la struttura di questi luoghi dell'abitare ottocentesco è singolarizzata nell'appendice "La città ideale, Scena 1".

Agli inizi del Novecento, si acuì un sentimento diverso: al panico dell'industria che fagocita la città e all'angoscia provocata dall'ingrandirsi dei centri urbani, ai primi esperimenti di città operaie, si oppose la nostalgia verso la vita idilliaca in campagna. L'utopia di una vita armoniosa crebbe con il desiderio di allontanarsi dai fervori della *ville moderne*. Le teorie di Ebenezer Howard (1850-1928), sulle città giardino, attecchirono, anche in Belgio, come modello possibile dell'espansione dell'*urbe*.

Si considerano, dunque, *les cités ouvrières* come degli anelli di congiunzione, tra l'architettura preindustriale belga e i quartieri nati dopo la prima guerra mondiale, come nuovi organismi che mutarono non solo l'aspetto della città, ma anche il suo adattamento alla società che li abitò. Di conseguenza, si modificò non solo la maniera di intendere la gestione dello spazio pubblico, ma si plasmò anche il disegno dell'alloggio, in maniera differente, secondo le necessità dell'epoca moderna.

Viaggio

Una modernità regionalista

“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”.²⁵

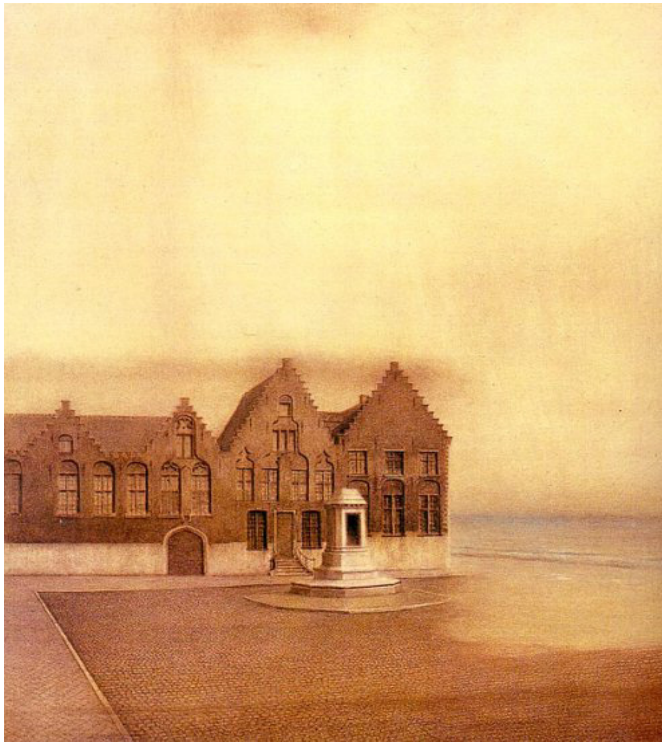


Fig. 51. Fernand Khnopff, *Une ville abandonnée*, 1904. Pastello e matita su carta, 760 x 690 cm, Musées Royaux Des Beaux-Arts Belgique, Bruxelles.

Il quadro di Fernand Khnopff (1858-1921), *Une ville abandonnée*, del 1904, raffigura una visione surreale della piazza di Hans Memling a Bruges (fig. 51).

L'assenza di una qualsiasi presenza umana, la mancanza della statua del pittore Memling eretta nel 1871, l'apertura della piazza che nella realtà è chiusa e la presenza del mare sono gli elementi inquietanti che compongono la rappresentazione. Bruges, nel dipinto di Khnopff, sembra una città abbandonata e l'edificio qui raffigurato è la sola testimonianza di una qualsiasi traccia umana e anche l'unica opposizione alla natura dirompente del mare. La città pare involversi dentro questa singola sopravvivenza, in questo segno umano, mentre il mare, che allaga lentamente la città, potrebbe essere considerato come lo spettro simbolico del passato, poiché, nel Medioevo, Bruges era una città costiera. Il mare che, in epoca antecedente, era la materia prima della città, ora la invade in tutta la sua desolazione. Le acque chete accentuano l'atmosfera misteriosa della composizione: non è chiaro se sia la natura ad occupare il luogo, o se, al contrario, sia l'orizzonte equoreo a dissolversi, come a simboleggiare un futuro e un progresso che stanno fagocitando il passato.

Nella ricostruzione fantastica del *Campo Martius* dell'antica Roma (1761-1762), Giovanni Battista Piranesi propone un'immagine violenta e profetica di un imminente disordine urbano (fig. 52). L'artista costruisce un collage complesso composto di differenti frammenti, assolutamente indipendenti tra loro, metafora di un confronto diretto tra un'epoca moderna, di difficile comprensione, e un mondo antico, non ricomponibile.²⁶ Così come l'incisione sintetizza il travagliato rapporto dialettico tra le rovine del passato e la preoccupazione per l'avvenire, anche gli architetti degli inizi del XX secolo si interrogano sulla relazione tra tradizione e modernità, riguardo la ricostruzione e l'estensione degli originari nuclei urbani.



Fig. 52. Giovanni Battista Piranesi, *Campo Martius*, 1761-1762.

Kenneth Frampton (1930), nella sua analisi sull'architettura belga d'inizio secolo, mette in luce come, nel paese, si aspirasse all'evoluzione di uno stile moderno, conservandone, allo stesso tempo, una sorta di carattere nazionalista,²⁷ che potesse affondare le sue radici nelle tradizioni locali in muratura del sec XVI. A Bruxelles, a cavallo tra i due secoli, si edita la rivista mensile «l'Emulation» (1874-1939),²⁸ per mezzo di cui la *Société Centrale d'Architecture de Belgique* e, in particolare l'architetto Ernest Allard (1849-1898, conosciuto con lo pseudonimo di Ernall), si pronunciarono a favore di un nuovo modo di costruire, contro la “vecchia” maniera classica.²⁹ Il movimento dell'Art Nouveau, dal suo canto, esprime, attraverso la voce di architetti come Henry Van de Velde (1863-1957) e Victor Horta (1861-1947) (figg. 53-54), la sintesi della conoscenza dell'architettura passata con la proiezione verso il futuro, esplicitata nella tecnica costruttiva. Nei loro progetti, quali *la Nouvelle Maison* (Van de Velde, 1927-'28), o *la Maison du Peuple* a Bruxelles (Horta, 1897), la tradizione belga costruttiva è esaltata da una ricerca sulle tecniche moderne.³⁰ Soprattutto in quest'ultimo progetto, la struttura composta di pietra e ferro, finisce per coniugare la vecchia maniera di costruire con la nuova, nel tentativo di costruire l'apologia di uno stile contemporaneo.³¹ Non si tratta né di *pastiche* né di nostalgia quando si parla di modernità regionalista, ma di una maniera per applicare i principi dello Stile Internazionale adattandoli alle realtà locali, come Henry Vaes (1876-1945) difende:

“Le Régionalisme est essentiellement la lutte du pittoresque contre l'uniformité; c'est l'esprit de la tradition qui se perpétue au milieu de la transformation des idées et de la vie et qui alimente notre sens du beau aux sources intarissables des génies locaux. Grâce à lui nous pouvons donner une physionomie personnelle et imagée à nos conceptions. Lorsqu'on veut symboliser un pays, dit de Montenach

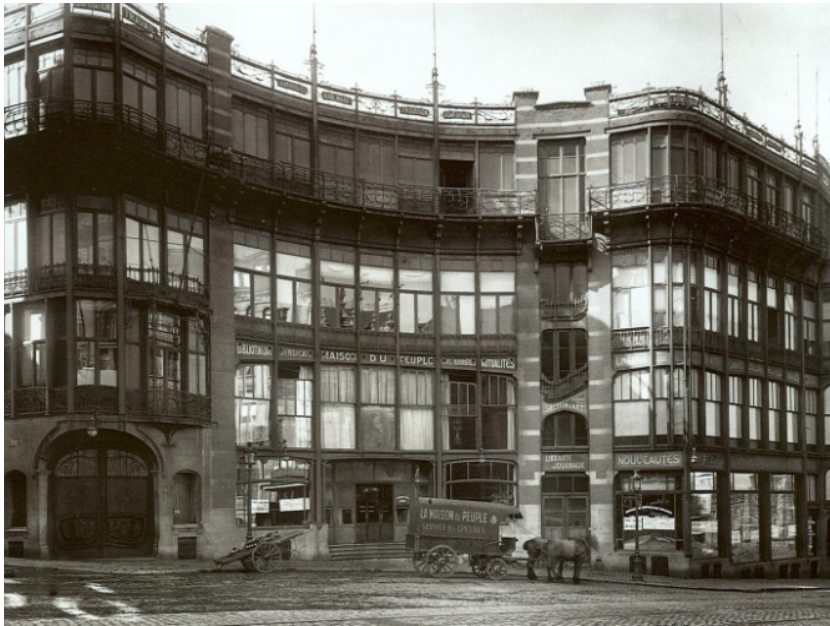


Fig. 53. Victor Horta, *Maison du Peuple*, Bruxelles, 1887.

Fig. 54. Henry Van de Velde, *Nouvelle Maison*, Tervuren 1927.

avec beaucoup d'à-propos, c'est un paysan ou une paysanne dans leur costume régional qu'on va chercher. Si on veut figurer le type d'habitation d'un peuple, c'est la maison rurale qui s'impose comme image.[...] D'ailleurs copier textuellement n'importe quel modèle ancien est une chose impossible à cause des nécessités de l'exploitation rurale et de la vie moderne".³²

Riguardo all'ambizione di rendere il paese moderno attraverso le nuove opere di ricostruzione, il Belgio volse uno sguardo alla scuola olandese, che si era imposta in ambito internazionale per quanto riguarda l'architettura, le arti e l'urbanistica. Infatti, nel medesimo periodo, Theo Van Doesburg (1883-1931) redisse un «*Manifesto*» (1921) per spiegare il concetto di modernità, partendo dal presupposto che ogni stile trova la propria peculiarità nel tempo i cui è prodotto. L'artista, pronunciandosi a favore del movimento moderno, argomentò che l'arte classica si può considerare come il rapporto armonioso che si instaura tra l'universale e il particolare e che si esprime in forme naturali. Altresì, il Barocco, secondo Van Doesburg, si fonderebbe su un rapporto disarmonico. Infine, l'arte moderna si baserebbe ugualmente su un rapporto armonioso, ma si tradurrebbe in forme astratte.³³ L'astratto, il Cubismo, sarebbe da considerarsi, dunque, come un'evoluzione morfologica in cui il termine "moderno" andrebbe ad esprimere la coscienza di un'epoca in relazione con il proprio passato.³⁴ Jürgen Habermas (1929) definisce la scelta del linguaggio astratto come l'esaltazione del presente, come l'esperienza di una società dinamica che attinge dall'antico, ma, contemporaneamente se ne ribella.

"Modernity revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative [...]. On the other hand, the time consciousness articulated in avant-garde art is

not simply ahistorical; it is directed against what might be called a false normativity in history. The modern, avant-garde spirit has sought, instead, to use the past in a different way; it disposes over those pasts which have been made available by the objectifying scholarship of historicism, but it opposes at the same time a neutralized history, which is locked up in the museum of historicism".³⁵

La tensione dialettica tra la "casa conservatrice" e la "casa macchina", di concezione lecorbusiana, si riconosce in una modernità regionalista che architetti belgi, come Hoste, Pompe e Bourgeois, perfezionarono attraverso la ricerca sugli alloggi unifamiliari. La forma della dimora, in questo periodo di transizione sarà la chiave per capire i nessi, le similitudini e le contraddizioni esistenti tra la "città-moderna-vernacolare" e la "città-moderna-cubista" in Belgio, in modo da poter interpretare l'importanza dell'abitare moderno come un sogno realizzatosi. Anche Raymond Moenart (1882-1977), che parteciperà alla progettazione della *cit  jardin di Logis et Floréal*, nel suo articolo *L'architecture domestique de demain*, pur polemizzando con l'architettura moderna internazionale per la mancanza di quei dettagli che esasperavano il funzionalismo a discapito del *comfort*, auspic  la nascita di un'architettura nuova, *nationale*³⁶ per far risorgere il paese nel dopo guerra. Sper  in un'architettura che riflettesse un cambiamento, non solo estetico, ma anche nella gestione spaziale interna dell'alloggio.

La questione sulla modernit  fu direttamente proporzionale al dibattito sulla forma: cubismo o semplicismo fu, di nuovo, il tema centrale che il comitato olandese-belga di «Arte Civica», tra i cui membri si annovera, Paul Otlet (1868-1944), Hendrik Petrus Berlage, Louis Van der Swaelmen, Jan Pauw e Huib Hoste, tratta, ricordando che l'alloggio  , indipendentemente da qualsiasi teoria, un bisogno primordiale e universale.³⁷

Viaggio

La forma

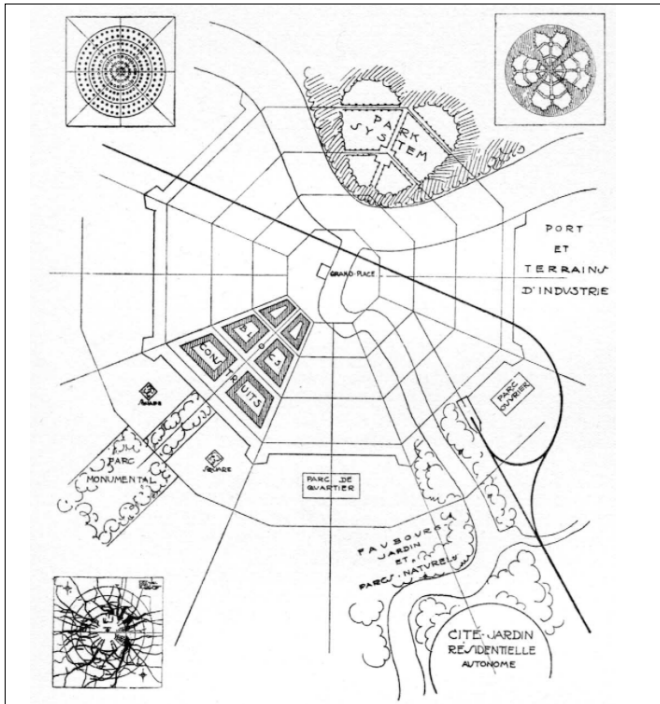


Fig. 55. Louis Van der Swaelmen, *La génération spontanée d'une ville : Anatomie et physiologie de la Cité*, Préliminaires d'Art civique mis en relation avec le cas clinique de la Belgique, Leyde, A.W. Sijthoff, 1916.

La forma della città moderna e la tipologia di alloggio costituiscono il centro della questione sulla ricostruzione. Infatti, l'alloggio collettivo è fondamento, secondo Louis Van der Swaelmen, di qualsiasi fisionomia urbanistica futura (fig. 55).

L'architetto asserisce che qualsiasi forma tipologica abitativa avrebbe potuto essere utile al fine di conseguire una città moderna: sia quella della *cité jardin*, propriamente detta, sia quella a blocco, derivante da quest'ultima.³⁸ L'interesse essenziale risulta quello di poter offrire alla collettività delle soluzioni adeguate a un nuovo spazio funzionale che possa essere adattato alle nuove esigenze dettate dalla vita moderna. Secondo ciò che teorizzò Van der Swaelmen, tali bisogni avrebbero dovuto trovare una correlazione alle necessità locali, per mezzo di determinate variabili, come la standardizzazione, l'uso di nuove tecniche e materiali. Questo fu il pretesto per studiare un *modus operandi* che identificasse uno stile architettonico "modernista locale". Van der Swaelmen giustificò, dal suo canto, entrambe le maniere di costruire, il cui approccio variava a seconda delle caratteristiche di ogni singolo luogo. Infatti, a suo parere, entrambe le tipologie d'abitazione, tradizionali o cubiste erano volte a risolvere le urgenze, estetiche e sociali, del momento, perché erano sia sintomo dello stile modernista internazionale dell'architettura domestica delle città giardino, sia dello stile monumentale con predominanza di una forma geometrica precisa. Nonostante Van der Swaelmen elaborasse il suo pensiero in maniera flessibile, altri architetti implicati nel progetto di ricostruzione interpretarono, invece, questo trasversalismo come pericoloso. Come Fernand Bodson (1877-1966) che, preoccupatosi che il progetto di ricostruzione delle città seguisse dei canoni moderni-nazionali,³⁹ sostenne vigorosamente la conformazione della *cité-jardin*, contro l'idea di una città densificata e mise in guardia sul rischio che l'attenzione degli architetti fosse rivolta a una sola preoccupazione: l'allineamento.

“Le Town planning [...] C’est l’alignement. Examinez le plan d’une vieille rue - dont les maisons saillent ou rentrent sur un alignement ancien et bon enfant - soumis à un arrêté royal «d’alignement». Voyez comment Ton se propose, en rabottant toutes les saillies, et en comblant les vides, en mettant le tout en « ordre », d’arriver à l’insipide, par le nivellement des personnalités”.⁴⁰

Van der Swaelmen indicò quattro principi come imprescindibili: quello del funzionalismo, che deve essere alla base di qualsiasi nozione urbanistica, in cui la città è da considerarsi come un organismo collettivo. Quello secondo cui l’urbanistica debba comprendere tutte le altre arti, architettura, pittura, scultura etc., e solo grazie all’emergere di un’alta coscienza civile condivisa, a sua volta si sia in grado di generare un nuovo modo di progettare (così come avviene nei Paesi Bassi e negli Stati Uniti d’America). I *grandes ensembles monumentaux* in cui la potenza di questo senso civico nazionale si possa esprimere appieno, ricordando che laddove oggi:

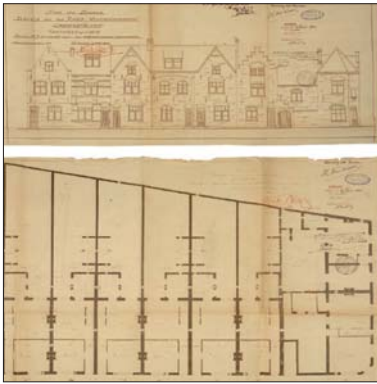
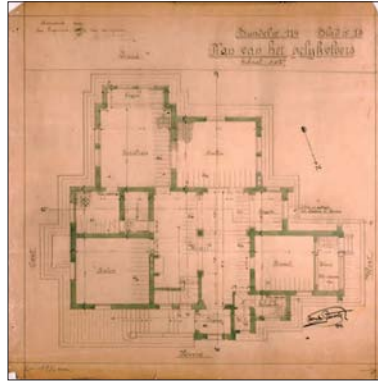
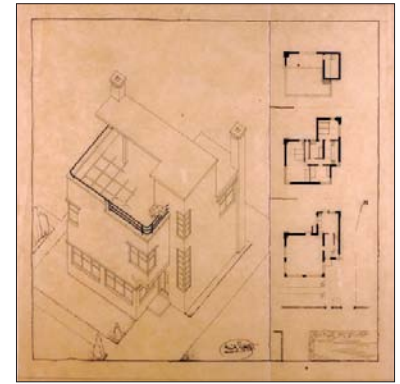
“... règne l’idée de la ville-jardin et des réserves de verdure, le parc public monumental moderne, encore à naître, saura devenir à son tour l’occasion génératrice de grands ensembles urbains symbolisant à nouveau la puissance municipale”.⁴¹

E infine, sostenne l’importanza di un’analisi che coinvolgesse tutti gli organi atti a promuovere lo sviluppo locale nell’opera di ricostruzione delle città distrutte dalla guerra. Allo stesso tempo, però, l’urbanista chiarificò l’importanza di considerare la città non solo come centro utilitario di commercio e traffico, bensì come un centro civico, nonostante la nuova forma monumentale. Nel dibattito sulla forma della città, si inserì un altro architetto, i cui principi costruttivi furono

fondamentali nel post guerra, Jean Jules Eggericx (1884-1963). Fervente sostenitore delle teorie howardiane, egli stilò dei principi su cui si sarebbe dovuta fondare la *citée-jardin*, per lui unico modello di buona organizzazione spaziale. Eggericx ricordò che in materia d’igiene e salubrità pubblica, l’interesse privato dovesse essere subordinato a quello pubblico. Inoltre, a suo parere, sarebbe stato importante prevedere sia il disegno di spazi verdi, sia l’installazione previa di infrastrutture come le canalizzazioni dell’acqua, del gas e dell’elettricità, considerando, così, sia i valori estetici che funzionali dell’habitat. Convinto che le nuove città giardino sarebbero potute divenire il simbolo del passaggio dall’era individuale all’era collettiva, l’architetto rafforzò l’opinione secondo cui nei nuovi agglomerati sarebbe stato fondamentale cercare un equilibrio tra individuo e comunità. Anche lui si appoggiò all’idea di città come organismo, definendo i blocchi di abitazione organi e le case cellule e approfondì il suo pensiero sugli spazi, introducendo i concetti di proporzione, per quanto riguarda la forma dell’habitat, e di standardizzazione, per contenere i costi.⁴²

Nel panorama dell’architettura belga, altri elementi confluirono nel delineare l’importanza del tema dell’abitare: in effetti, si possono citare vari esempi di architettura moderna che possono essere considerati come emblemi del percorso teorico applicato nella prefigurazione degli alloggi sociali. La questione sull’architettura regionalista fu molto dibattuta da architetti attivi nei CIAM (*Congressi Internazionali di Architettura Moderna*), come Hoste, Bourgeois, Pompe che, sulla forma dell’alloggio moderno, si schierano con la tipologia “semplicista” o con la “monumentalista”. I loro progetti possono fungere da indizi per ricomporre la scena architettonica belga di inizio secolo, poiché questi personaggi, durante tutto l’arco della loro professione trasposero tutta la loro preoccupazione sulla forma più adeguata che l’architettura domestica avrebbe dovuto avere nei loro progetti.

1900-1930 FORMA TRA SEMPLICISMO E CUBISMO: SEGNI DI MODERNITÀ

Fig. 56. Huib Hoste, *Alloggi per lavoratori*, 1910.Fig. 57. Huib Hoste, *Alloggio Les Buttes*, 1912.Fig. 58. Huib Hoste, *Villa S. Michel-lez Bruges*, 1929**Tradizione costruttiva.**

Huib Hoste è una delle figure più eclettiche tra i modernisti belgi, e l'evoluzione del suo pensiero architettonico è brillantemente tradotta nei suoi progetti. In una prima fase del suo lavoro, progettò otto abitazioni operaie in uno dei quartieri poveri di Bruges. La società fiamminga incaricò all'architetto un progetto volto sia a migliorare le precarie qualità di vita del quartiere, sia a renderlo attrattivo per la restante popolazione, mantenendo uno stile neogotico che si potesse integrare con quello tradizionale del luogo. Hoste si ispirò, dunque, agli edifici medievali sia per quanto riguarda le facciate che per la distribuzione degli spazi in pianta.

La corte centrale.

Il successivo incarico fu quello di disegnare un palazzo, nella foresta di Assebroek, per la famiglia Kerveyn il Marcke Ten Driessche. La struttura, nota come *Les Buttes*, costituisce un punto di svolta nello sviluppo dell'opera di Hoste. L'architetto rompe con la tradizione, seguendo le orme dell'architetto olandese H.P. Berlage, e lavorò su un programma funzionale in cui la decorazione venne limitata a pochi elementi essenziali. La gran particolarità di questa casa è la pianta centrale, in cui ogni stanza risulta essere indipendente dalle altre e tutti gli spazi sono disposti intorno a un grande atrio che diventa il cuore nevralgico della residenza.

Copertura praticabile.

Nel 1923 Charles Wolf chiese a Huib Hoste di progettargli una casa indipendente. La villa è costruita in maniera tradizionale, in mattoni marroni, ma con la copertura piana. La pianta del piano terra è un grande atrio, in cui introduce il volume della scala. Nella Villa, Hoste 'rompe' gli angoli, inserendovi delle finestre che pongono l'accento sull'incastro dei volumi, mentre sulla terrazza progetta padiglione coperto, rendendola abitabile. La forma è 'liberata' da qualsiasi ornamento, non c'è più traccia delle reminiscenze gotiche del primo periodo, mentre, è chiaro un avvicinamento alla scuola olandese e alla rigidità di Berlage.

1900-1930 FORMA TRA SEMPLICISMO E CUBISMO: ALLOGGI UNIFAMILIARI

Fig. 59. Antoine Pompe, *Alloggio a Uccle*, 1927.Fig. 60. Victor Bourgeois, *Villa Jesper*, 1928.Fig. 61. Huib Hoste, *Alloggio Haegens*, 1930.**Tradizione moderna.**

Questa villa rappresenta la modernità di Pompe. L'architetto rifiutò di appoggiarsi dogmaticamente ai canoni imposti dallo Stile Internazionale. Egli si avvicinò progressivamente al modo di costruire inglese, subendo le influenze del pensiero di Frank Lloyd Wright (1867-1950). Nell'alloggio a Uccle egli fuse la tradizione costruttiva belga con un modo moderno di progettare. Tale contaminazione di elementi si ritrova sia nel gusto per i dettagli, che nella disposizione a pianta centrale della casa. La casa mantiene un linguaggio in unione con l'ambiente tradizionale circostante nella sua allusione alla maniera moderna di costruire.

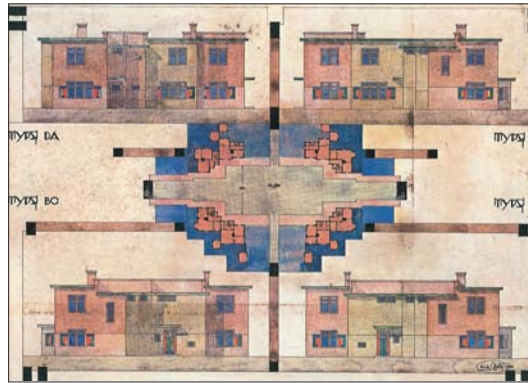
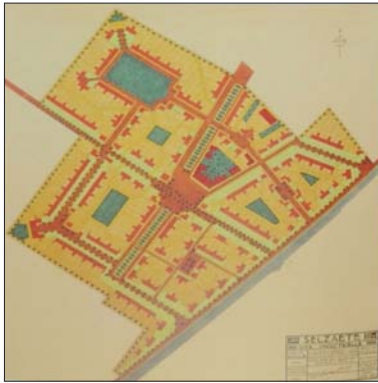
Reminiscenze industriali.

Il pittore Oscar Jesper commissionò a Bourgeois la propria casa a Bruxelles. La residenza si inserisce come un oggetto astratto in un contesto di residenze tradizionali. Si tratta di un volume bianco, privo di decori, per la scelta della forma, del colore, degli elementi finestrati e per la struttura in cemento armato. Il progetto è a metà tra un quadro cubista e un edificio di tipo industriale. Il volume dell'edificio racchiude la struttura pilastrata e il corpo di scala cilindrico, elemento plastico autonomo della composizione. Bourgeois sperimentò un'articolazione spaziale perfetta nel suo purismo che denota il pensiero dell'architetto sul tipo di tipologia moderna da adottare.

Volumi.

Hoste fu incaricato di disegnare una casa unifamiliare indipendente nei pressi di un quartiere borghese. La struttura è composta da uno scheletro di pilastri e travi in cemento che permette all'architetto di staccarsi dalla tradizione costruttiva belga. Il progetto rispetta le norme su: orientamento, luce naturale, circolazione e organizzazione spaziale. Dalla struttura pilastrata si "staccano" dei volumi autonomi che rendono la composizione dinamica. A differenza di Bourgeois, però, Hoste non radicalizzò questo linguaggio anche negli elementi in pianta. Per esempio, i vani scale rimangono elementi più funzionali che plastici.

1900-1930 FORMA TRA SEMPLICISMO E CUBISMO: FORMA URBANA

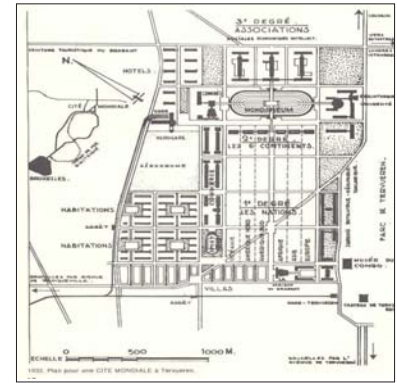


Figg. 62-63. Huib Hoste, *Klein Rusland*, Zelzate, 1921.

Cubismo.

Klein Rusland, la piccola Russia, è costruita su un piano urbanistico a cura di Van der Swaelmen. L'architetto incaricato di progettare le abitazioni fu Hoste. Nella *cit -jardin* di Zelzate, egli applic  i nuovi principi di standardizzazione. Il piano si compone di trecento alloggi, negozi, un campo sportivo e un centro pubblico che definiscono un moderno habitat sociale completamente autosufficiente. Nel piano urbanistico disegnato da Van der Swaelmen, le strade tracciano un terreno irregolare e si aprono in una successione sistematica di alloggi posti attorno a dei cortili. La piazza centrale diviene il risultato di questa

confluenza di strade; infatti, sono i due assi viari principali a definirne il contorno, sminuendone la portata di progetto in s . Sono gli alloggi a modellare gli angoli delle strade e a imporsi, quindi, sullo spazio pubblico. Le abitazioni diventano l'elemento preponderante del progetto, invertendo la struttura delle citt  giardino organiche. L'architetto progett  le prime abitazioni in muratura, ma a causa del costo elevato dei materiali, successivamente scelse di costruire in cemento versato su casseforme in legno, seguendo, cos , una tecnica costruttiva completamente nuova. Il riferimento all'arte olandese (*De Stijl* e Mondrian)   una costante dell'opera dell'architetto fiammingo. *Klein Rusland*   senza dubbio molto innovativa sul piano formale del disegno degli alloggi.

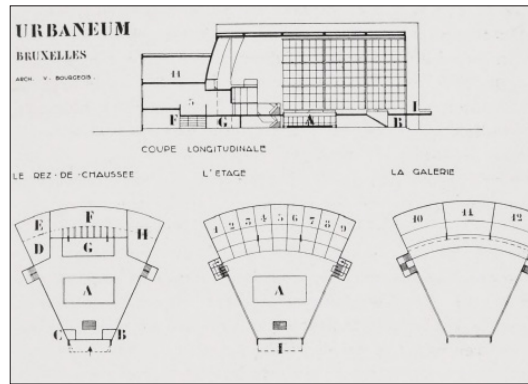
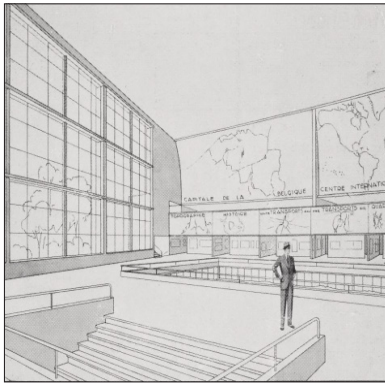


Figg. 64-65-66. Victor Bourgeois e Paul Otlet, *La cit  mondiale*, 1920.

Idealismo.

La *cit  mondiale* immaginata da Otlet era prevista a Tervuren, presso Bruxelles ed   un progetto che occup  Otlet per un decennio. La cit  sarebbe dovuta essere composta di tre zone che corrispondono a tre diversi gradi di organizzazione mondiale. Il mega progetto consisteva in un centro di educazione scientifica e sociale, avente l'ambizione di migliorare la societ  attraverso la cultura: il *Mundaneum*, disegnato dall'architetto Victor Bourgeois. Il *Mundaneum*, cos  come Otlet aveva ideato, mirava a spiegare il mondo in tutte le sue parti e, avrebbe dovuto fungere da simbolo della comprensione e della pace tra tutti

1900-1930 FORMA TRA SEMPLICISMO E CUBISMO: MONUMENTALITÀ



i popoli. La sua ingenua proposta è visionaria, più che utopica. Si tratta chiaramente di una fantasia che ebbe origine, probabilmente, dalla lettura dei riformatori sociali dell'Ottocento. Con il progetto dell'*Urbaneum* Victor Bourgeois celebrò un nuovo Belgio. Si tratta di un'utopia di ricostruzione, che prese atto dei cambiamenti del mondo contemporaneo, volendovi porre rimedio. Su concezione dell'avvocato belga Otlet, l'*Urbaneum* avrebbe dovuto rappresentare una forma di esposizione della città comprendente entrambe le dimensioni, morfologica e sociologica, e sarebbe stato sviluppato da Bourgeois mediante il disegno di un centro di documentazione, una biblioteca e una sala per studio ed esposizioni. Con il suo nome di origine latina designava "l'instrument, la machine,

l'institution à Urbanisme".⁴³ Il suo valore simbolico è molto forte perché si volle, con la sua costruzione, focalizzare tutta l'importanza sul Belgio e sulla pianificazione in questo paese. Mediante questo progetto si esaltò un triplo destino per la città, come: "Bruxelles grande ville, Bruxelles capitale, e Bruxelles cité mondiale". L'edificio venne immaginato a forma di teatro wagneriano, posto sulla cima di una collina: un quadrilatero con un lato curvo cieco e con il resto dei lati vetrati in modo che sarebbe stato possibile apprezzare l'urbe dall'alto. L'*Urbaneum* è dunque un progetto monumentale, più che per il suo significato che per il suo aspetto formale. Si tratta della proiezione di un non-luogo che sarebbe stato un laboratorio di idee, più che un rifugio dalla realtà.

Fig. 67. Huib Hoste, *Belgenmonument*, 1912.

Monumentalità.

Durante la guerra mondiale Hoste risiedette con la sua famiglia in Olanda e gli furono commissionati alcuni interessanti incarichi, tra cui un memoriale dedicato agli internati belgi nei campi di ricovero dei Paesi Bassi. Questo monumento fu completato nel 1918 e fu il risultato di una collaborazione con Louis Van der Swaelmen, come responsabile per il paesaggio, e con gli scultori Hildo Krop (1884-1970) e François Gos (1880-1975). Hoste progettò un memoriale avente forme semplici, ma monumentali allo stesso tempo e lo collocò sulla montagna di Amersfoort di modo da abbracciare la valle sottostante. Il monumento è costruito con mattoni e tecniche tradizionali.

Viaggio

Voci



Fig. 68. Madame Akarova, 1923, foto in costume e scena disegnata da Marcel - Louis Bagniet. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles.

L'esperienza della modernità provoca dialoghi in arte, danza e poesia, sotto forma di tendenze culturali e movimenti artistici. Alcuni di questi proclamano il loro interesse per il futuro e manifestano le loro visioni sullo sviluppo della città dando voce a riviste e collettivi.

Uno dei personaggi più influenti nella *querelle* sui nuovi modelli di arte è la danzatrice **Marguerite Acarin** (1904-1999), detta *Madame Akarova* (fig. 68). Ella fu una delle figure più importanti, in Belgio, per quanto riguarda il dibattito sulla modernità. La sua danza fu caratterizzata dall'essere tanto vigorosa quanto ieratica. Predilesse costumi decorati con forme geometriche e, in *relevé*, in bilico in una posa che ricorda le figure plastiche dei quadri dell'Avanguardia, Akarova rivela uno stile unico nella danza contemporanea. Stile che rafforzò grazie al suo sodalizio con il circuito di «7Arts», con il pittore Marcel-Louis Bagniet (1896-1995) (fig. 69), con cui si sposò, e per la sua fruttuosa collaborazione, nel 1937, con Jean Jules Eggericx nella progettazione di un teatro. Nelle sue *performances*, il suo corpo disegnava movimenti sinuosi, alternandoli a pose più plastiche e geometriche, come se fosse stata un quadro, a metà tra il Futurismo e il Dadaismo. Non c'era nostalgia del mito della danza classica, né decorazione nelle sue *performances* di rottura, ma la *danseuse* metteva in scena, perfettamente, lo stesso dialogo tra semplicismo e Cubismo che si discuteva in architettura e nelle arti plastiche.

Nello stesso periodo, uscì il primo numero della rivista «**7Arts**», fondata dai fratelli Pierre e Victor Bourgeois, con i pittori Pierre-Louis Flouquet (1900-1967), Karel Maes (1900-1974) e il compositore Georges Monier (1892-1974). La rivista venne pubblicata, a Bruxelles nel 1922. Il circolo di pensatori, facenti parte della redazione, dichiarò che l'arte è l'espressione attiva della civiltà e in quanto tale, sarebbe possibile considerarla



Fig. 69. Marcel-Louis Bagniet, *La danse*.
Materiali e dimensioni sconosciute,
collezione privata.



Fig. 70. Copertina della rivista «L'Equerre».

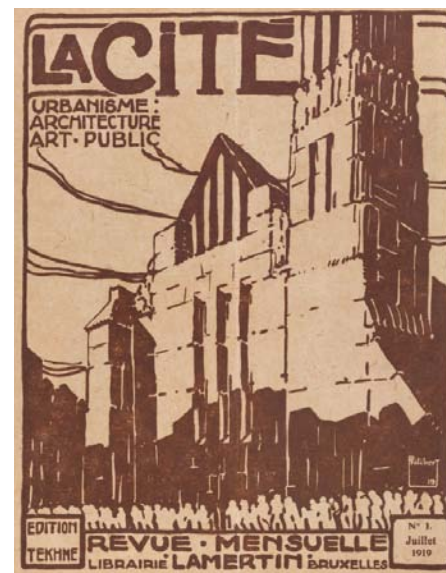


Fig. 71. Copertina della rivista «La Cité».

come una invenzione organizzata. La rivista, espressione del mondo industriale, dei cambi della collettività e dell'evoluzione dell'arte in Belgio, si propose come critica costruttiva, avente come principale soggetto l'architettura internazionale e del paese.

«*L'Equerre*» (fig. 70) fu, invece, la rivista editata nel 1928 sotto la direzione di Sébastien Charlier. *L'Equerre* sviluppò le teorie sull'architettura belga e le confrontò con quelle di ambito internazionale. La rivista mantenne rapporti di collaborazione con l'architetto italiano Alberto Sartoris (1901-1998), fervente promotore dell'architettura razionalista, e con il poeta Georges Linze (1900-1993) che con le loro visioni sul moderno, promossero l'immagine di un mondo nuovo e dinamico, nonché criticarono l'area *liégeoise*. L'esaltazione della macchina che delinea i tempi moderni è efficacemente descritta da Linze con questi versi:

“Machine, tu es moi, tu as mes jambes, mon sang, mes nerfs, mes bras, mais tout en plus fort”.⁴⁴

Lo stimolo verso il continuo cambiamento venne espresso nelle pagine «*La Cité*» (fig. 71), la rivista che appare con il primo numero nel 1919. I suoi redattori furono, per Van de Velde, quegli architetti che si erano imposti nella scena belga come innovatori e creatori di un *esprit nouveau*: Bodson, De Ligne, Eggericx, Hoste, Van der Swaelmen. L'esperienza accumulata nella progettazione, il desiderio di rompere con “il vecchio”, costruendo un “nuovo” paradossalmente correlato alla tradizione, l'autenticità, le nuove tecniche e materiali fanno parte dei numerosi contenuti di questo giornale, completamente devoto a propagare le nuove idee sulla crescita delle città.

1920-1935 *Les Cités-Jardins*

La Nouvelle Belgique

"La Belgique se croit toute pleine d'appas; Elle dort.

Voyageur, ne la réveillez pas".⁴⁵

In *News from nowhere*, nel 1891, William Morris (1834-1896) immaginò il mondo del futuro, reso migliore dall'assenza di industria, proprietà privata, fondi monetari, le cui città non fossero più le metropoli affollate e caotiche del nuovo secolo, bensì armoniose città giardino, i cui spazi si articolassero attorno al verde.

"We turned away from the river at once, and were soon in the main road that runs through Hammersmith. But I should have had no guess as to where I was, if I had not started from the waterside; for King Street was gone, and the highway ran through wide sunny meadows and garden-like tillage. The Creek, which we crossed at once, had been rescued from its culvert, and as we went over its pretty bridge we saw its waters, yet swollen by the tide, covered with gay boats of different sizes. There were houses about, some on the road, some among the fields with pleasant lanes leading down to them, and each surrounded by a teeming garden. They were all pretty in design, and as solid as might be, but countryfied in appearance, like yeomen's dwellings; some of them of redbrick like those by the river, but more of timber and plaster, which were by the necessity of their construction so like mediaeval houses of the same materials that I fairly felt as if I were alive in the fourteenth century; a sensation helped out by the costume of the people that we met or passed, in whose dress there was nothing modern".⁴⁶

Nel 1910 venne organizzata a Londra la prima conferenza sulla Pianificazione delle Città (*Town Planning*) in cui parteciparono vari stati come Inghilterra, Francia, Germania, Belgio, Olanda, Italia, Stati Uniti e Brasile, riunitesi a dibattere il tema della pianificazione urbana.

Cinque anni dopo, nel 1915, sempre a Londra, il Belgio presenterà una relazione sul tema della ricostruzione dal titolo: *Pour la reconstruction de la Belgique*. In quel periodo erano molti gli architetti di origine belga che si istruivano all'estero: Jean Jules Eggericx, per esempio, si formò in Inghilterra, paese in cui ampliarà le sue conoscenze sulla pianificazione delle *cités-jardins*; Huib Hoste si avvicinerà ai Paesi Bassi e alla corrente del De Stijl. Le contraddizioni sulla questione dell'espansione urbana sono molte: da un lato emerge una chiara volontà di controllare questo fenomeno attraverso l'urbanistica, dall'altro si avverte una sorta di negazione di tale fenomeno, con conseguente ritorno alla proposta di disperdere i nuovi alloggi fuori dal nucleo dell'*urbe* e creare, dunque, delle micro-città disperse nel verde. Di conseguenza, il modello urbanistico tornò ad essere quello precedente: città operaie di piccole dimensioni, organizzate secondo l'ideale del benessere degli individui.

Sicuramente, nel dibattito sulla ricostruzione e sull'espansione della città, una delle figure di maggior spicco fu l'architetto paesaggista Louis Van der Swaelmen che si appoggiò alla scuola di Henry Van de Velde. Tra le sue opere principali si annoverano: la *cit-jardin des Trois- Tilleuls (Le Logis)* a Boisfort (800 alloggi) costruita nel 1922, la *cit-jardin Floréal* (600 alloggi), la *cit-jardin de Selzaete* del 1920 (300 alloggi), quella di *Kapelleveld* a Woluwé St-Lambert del 1922 (600) alloggi e quella dei *Pins Noirs* a Woluwé St-Pierre (400 alloggi). Al contrario, due degli architetti di rilievo, ma diametralmente diversi nel pensare l'architettura furono Antoine Pompe, più tradizionalista, e Victor Bourgeois, probabilmente la figura più innovatrice del periodo.

Van der Swaelmen introdusse, con vigore, la diatriba sulla città moderna e sulla forma che questa dovrebbe avere, pubblicando, nel 1916, *Préliminaires d'art civique mis en*

relation avec le "cas clinique" de la Belgique, in cui mise in luce la necessità degli abitanti di scappare dai centri congestionati della città, verso zone più tranquille. In tal senso, egli sviluppò un'approfondita riflessione in ordine ad una possibile estensione della ville originaria.⁴⁷ La sua visione dell'urbanistica insistette sul fatto che questa scienza si sarebbe dovuta necessariamente fondare sia sulla socio-biologia della città, sia su di un'estetica visuale collettiva: la città per Swaelmen è un organismo "vivant collectif".⁴⁸ In ogni caso, come l'urbanista e ricercatore Marcel Smets ricorda, nella sua analisi sulla nascita della città giardino in Belgio, l'architetto, a causa dell'esigua densità di questi raggruppamenti urbani, non preconizza la formazione di città giardino propriamente dette, bensì urbanizzazioni organiche, composte di elementi isomorfi,⁴⁹ cosa molto diversa da ciò che avviene in Inghilterra, paese in cui le teorie di Howard e Raymond Unwin (1863-1940) trovano pieno consenso e applicazione.

Nel periodo tra le due guerre, il pensiero socialista ebbe un impatto significativo sia sul governo del paese, che in relazione alla questione degli alloggi. Nel 1919 venne fondata la Società Nazionale per gli Alloggi a Basso Costo che ebbe il merito di promuovere e supervisionare opere locali di edilizia residenziale a carattere. In questi anni vennero costruite delle città sociali rilevanti per quanto riguarda la ricerca tecnica e formale in architettura.

Per quanto riguarda le città "razionaliste" o "cubiste", che pur restando entro i canoni delle *cités-jardins*, si separano dalla forma classica della residenza all'inglese, (tipologia, invece, costante nella città di *Logis et Floréal*), uno degli esempi più importanti è costituito da la *Cité Moderne*, progettata da Victor Bourgeois, nel dopoguerra. L'architetto, per altro Presidente del primo congresso CIAM a La Sarraz, si ispirò al De Stijl nel disegno degli alloggi della città moderna. Egli prefigurò il

concetto di *Existenz Minimum*, composto da alloggi fatti di cellule elementari, illustrandolo nel CIAM del 1930. Bourgeois riconobbe con preoccupazione la penuria di materiali e la scarsità economica di un paese poco disposto a investire grosse somme nella ricerca di nuove tecniche costruttive. Negli anni '20, molti architetti si trovarono a usare elementi prefabbricati e ad inventare nuovi sistemi di costruzione. Forma e tecniche vennero implementate, oltre che nella *Cité Moderne*, anche nella *Cité Klein Rusland* (Si rimanda alle Appendici fotografiche), in cui Hoste si ispirò alle esperienze delle *Siedlungen* tedesche.

Le sperimentazioni sulle città giardino vennero contestate nel 1930, quando a Bruxelles si svolse il III CIAM con il titolo di *Rationnelle Bebauungsweisen (Rational Land Development)* volto a stilare delle regole ai fini di rendere l'uso del suolo più funzionale possibile. *A chaque individu sa cellule-à chaque famille son foyer*: questo fu il manifesto del congresso con cui si specificò che l'intenzione non era quella di indurre a un abitare appartato nella campagna, ma di pensare a dei blocchi in altezza da poter collocare nel verde.⁵⁰ Il CIAM sostiene l'idea della costruzione di città nuove e funzionali composte dalle *maisons hautes parmi la verdure*, che potessero essere d'aiuto alla creazione di quartieri satellite meno densi e caotici.

A Bruxelles, nello stesso anno, venne dibattuto il problema della città funzionale. La finalità era quella di promuovere il concorso per 200 abitazioni a basso costo, pubblicizzato come *la Nouvelle Belgique*, il Nuovo Belgio. In seno a questa nuova sfida che presupponeva la volontà di costruire alloggi economici ma moderni, da destinare agli operai, in un clima di crisi economica tra le due guerre, venne presentata, a Liège, l'*Esposizione Internazionale della grande industria*. Tribouillet divenne parte di un concorso internazionale avente,

quale tema, *l'Habitation à Loyer Bon Marché* di tipo minimo, per promuovere la costruzione di una città sociale. In questo periodo, il *terril* di Tribouillet si trasformò in un cantiere, in un luogo di sperimentazione di nuove tecniche e materiali. Architetti già affermati come: Fernand Bodson, Victor Bourgeois, Louis Herman De Koninck (1896-1984) parteciparono all'iniziativa e realizzarono tre alloggi minimi edificati secondo i nuovi sistemi strutturali. De Koninck disegna, inoltre, l'intero mobilio di uno dei tre alloggi, formando, di fatto, delle pareti attrezzate che risolvono ogni problema di spazio e aprono una riflessione sui cambiamenti dell'interno della casa.

Per una comprensione più ampia delle *cités-jardins* e per introdurre il periodo successivo sull'architettura densificata, la Tesi rimanda a una classificazione e analisi delle esperienze più rilevanti sulle città giardino, cercando di fare un distinguo tra gli esperimenti di alloggi legati alla cultura vernacolare e quelli che si affiancano al pensiero cubista, in: *Les cités-jardins Scena 2*.

LA CITTÀ IDEALE

Scena 1





LES GRANDES RAMES. 1808 Insieme urbano.

Progetto: Grandes Rames

Ubicazione: rue des Grandes Rames-4800 Verviers

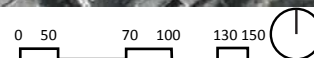
Promotore: Henri-Guillaume Simonis e Jean-François Biolley

Architetto: Non pervenuto

Numero di alloggi: per 800 operai impiegati nel lanificio



Foto aerea



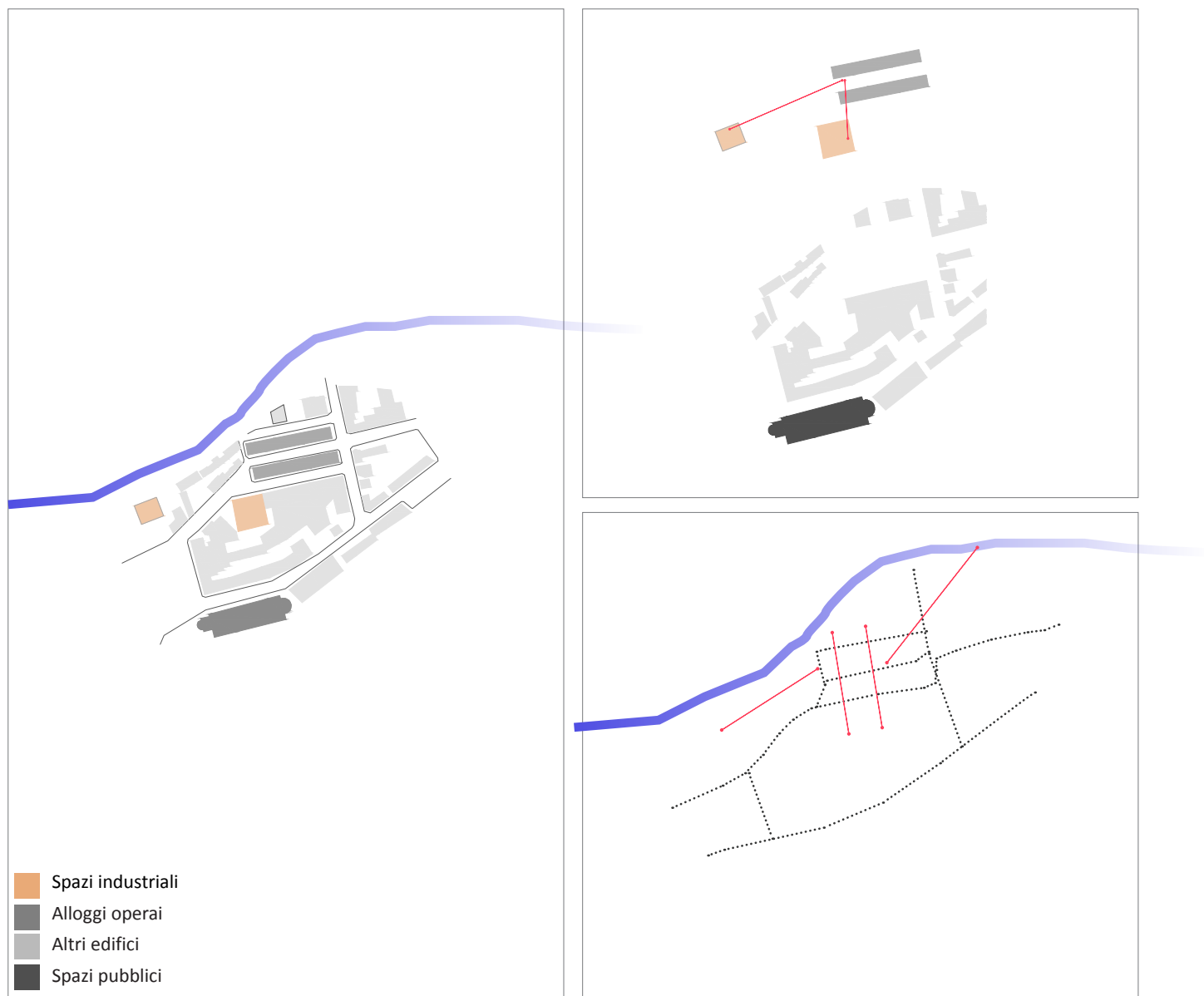
Grandes Rames, 1808. Insieme urbano.

La più antica città operaia belga, denominata *Grandes Rames*, fu costruita a Verviers nel 1808. In effetti, grazie alla moderna meccanizzazione applicata all'industria della lana, Verviers attrasse numerosi lavoratori che si spostavano dalle campagne, in cerca di un'occupazione nella nascente industria. Gli ispiratori dell'iniziativa furono dei fabbricanti di lana sostenuti da due delle più potenti famiglie di Verviers, quella di H.G. Simonis e quella di J.F. Biolley, che promossero il progetto per le abitazioni in *rue de Grandes Rames* da destinare alla manodopera. Si tratta di una giustapposizione di alloggi identici volti a formare due blocchi paralleli, di dieci unità ciascuna, divise in sedici appartamenti disposti su quattro piani, eretti in prossimità del lanificio. Non solo fu incentivata la costruzione di alloggi operai, ma venne anche

inaugurata la linea ferroviaria che avrebbe collegato Anversa con Colonia, via Liège e Verviers, in maniera tale da potenziare la comunicazione. L'insediamento di *Grandes Rames* è particolarmente importante nell'introdurre una riflessione sulle forme dell'abitare moderno in Belgio perché si tratta del primo caso di un nuovo insieme urbano in cui la distanza prossemica tra lavoratori e fabbrica si era accorciata notevolmente, e marcava la totale dipendenza della comunità dall'*usine*, inaugurando, così, un diverso sistema di gestione dello spazio e della società. Il *Grandes Rames*, infatti, ospitava circa ottocento lavoratori che abitavano un luogo che costituiva un sistema composto sia da residenze che dall'industria. Si tratta non solo della città operaia più antica dell'Europa occidentale, ma anche del primo caso in Belgio in cui il concetto di abitare viene associato anche agli spazi destinati al lavoro.



Foto aerea che mette in evidenza la vicinanza dei due blocchi di alloggi operai con i corpi di fabbrica. Per scala e tipologia, il complesso di *Grandes Rames* è completamente differente dalle altre abitazioni di tipo tradizionale di Verviers.



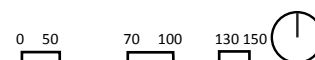
Organizzazione degli spazi della città di Grandes Rames

Schematizzazione della tipologia a Blocco e prossimità degli alloggi con l'industria.

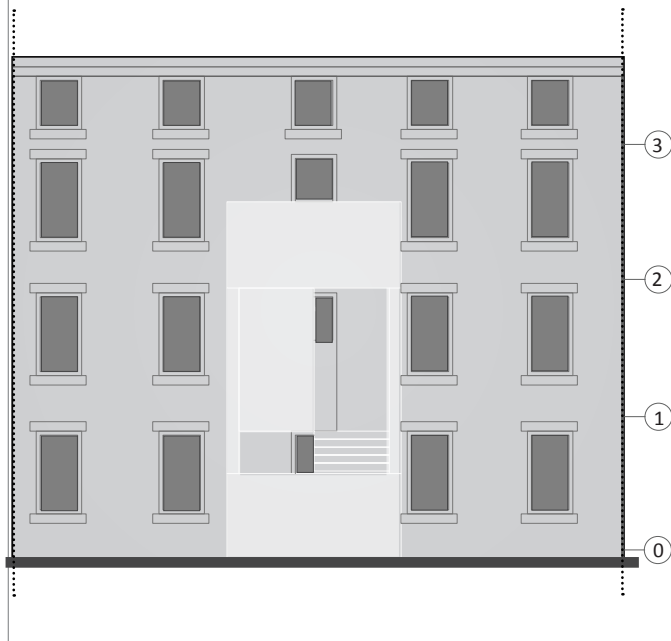
Analisi degli spazi pieni destinati alle abitazioni operaie in relazione agli altri manufatti.

Analisi degli spazi vuoti destinati a luoghi pubblici.

Analisi della relazione tra gli alloggi e i lanifici.



PROSSIMITÀ CON LA FABBRICA - BLOCCHI APERTI



Analisi del lotto di *Grandes Rames*: il progetto cerca la vicinanza con l'industria, senza seguire alcun allineamento con la rete viaria.

Diagrammi dei blocchi di alloggi operai.

Foto attuale delle abitazioni.

Ricostruzione schematica della facciata con individuazione del numero di piani.





LE GRAND HORNU. 1816
Neoclassicismo: la cattedrale dell'industria

Progetto: Grand Hornu
Ubicazione: rue Sainte Louise-7301 Hornu
Promotore: Henri De Gorge
Architetto: Bruno Renard
Numero di alloggi previsti: 400 case

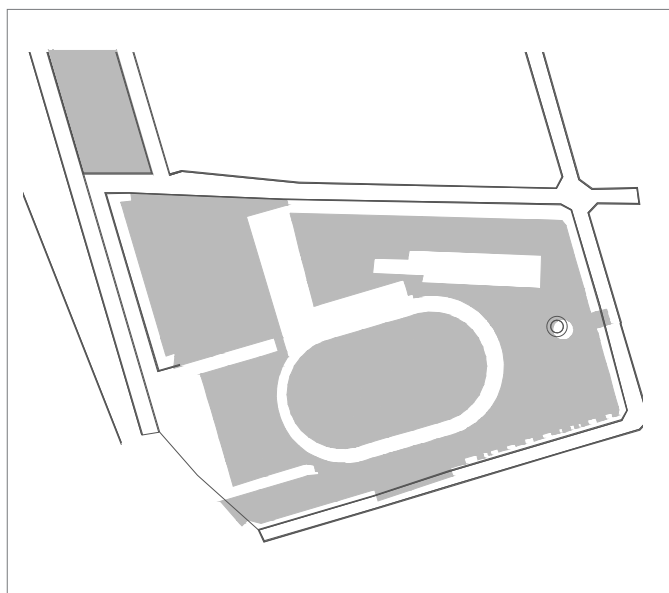
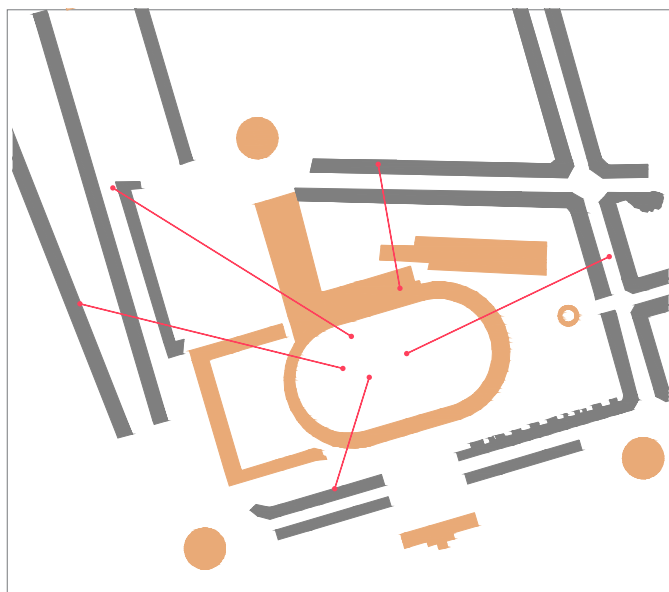
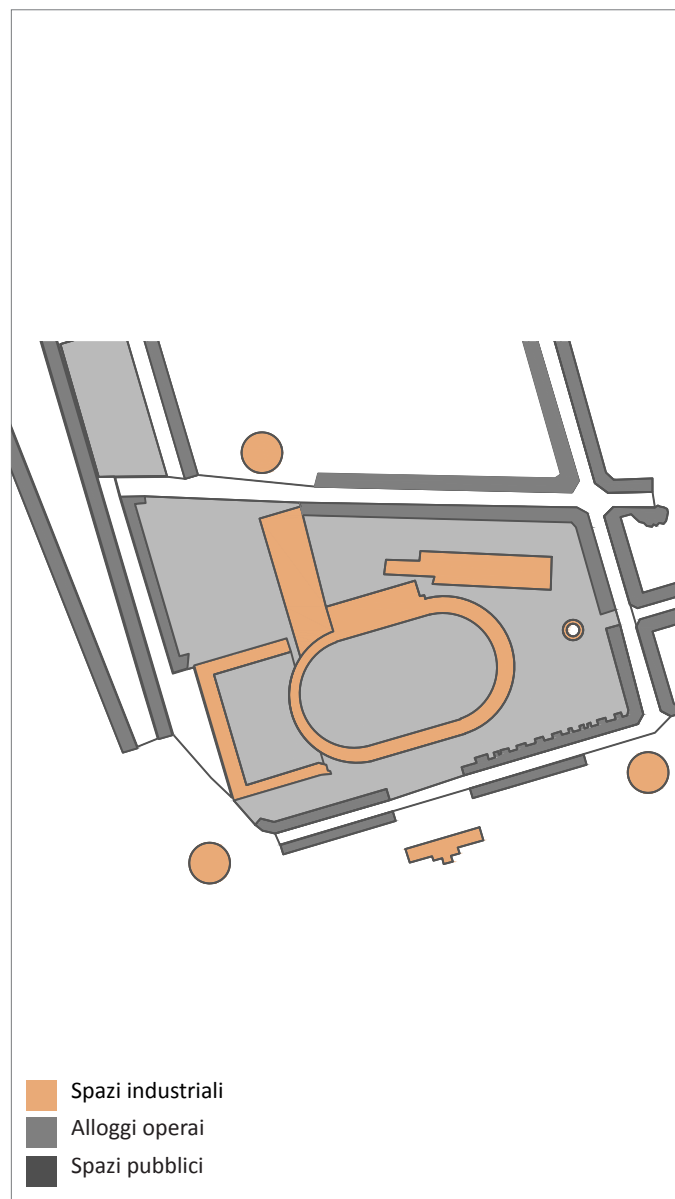


Foto aerea

Grand Hornu, 1816. La cattedrale dell'industria e neoclassicismo.

Hornu è un comune della provincia di Hainaut, *arrondissement* di Mons, cantone di Boussu. La cittadina di Hornu dista pochi chilometri da Mons, una delle principali urbanizzazioni di Hainaut, una delle tre regioni della Wallonia. Nel XVIII secolo furono attivate in questa zona le prime miniere di carbone e la concessione per sfruttare le ricche risorse del sottosuolo fu rilevata da un commerciante, Charles Godonnesche, nel 1778, che diede inizio alla storia del *Grand Hornu*. Il *Grand Hornu* è il primo, vero e proprio, complesso industriale con città operaia integrata, del Belgio, sorto, nel 1822, per volere del filantropo Henry De Gorge che acquistò la licenza di sfruttare il sottosuolo dell'area. L'architetto, Bruno Renard (1781-1861) dispose gli alloggi intorno a una corte ellittica, di impostazione neoclassica, atta a ospitare gli *ateliers* di lavoro e la sala macchine. Attorno a questo spazio comune furono costruite circa quattrocento alloggi operai, destinati ai lavoratori della

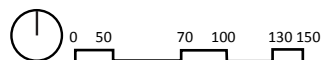
miniera. L'integrazione delle abitazioni, la costruzione di scuole, luoghi religiosi e altri spazi pubblici crearono il nascere di una città completamente autosufficiente, il cui polo centrale era costituito dall'industria. Questa prossimità trasformò il *Grand Hornu* da città ideale, in cui paternalisticamente si erano volute donare le case agli operai, per porre rimedio al tema della mobilità, a *urbe* distopica,⁵² poiché la forma geometrica usata rendeva facile il controllo dei lavoratori da qualsiasi punto di vista, intrappolandoli in un sistema lavorativo gerarchizzato e annullandone qualsiasi principio di libertà. La forma diviene uno strumento per esercitare un controllo sulla comunità operaia e demarca il fatto che, in questo nuovo sistema urbano, il nuovo simbolo del potere sia costituito dalle ciminiere della miniera e non più dal classico edificio pubblico posto nel centro della città ottocentesca. La monumentalità della cattedrale religiosa si inverte e si traspone in un luogo pagano: la fabbrica, il moderno spazio sacro dell'epoca post-rivoluzione industriale.



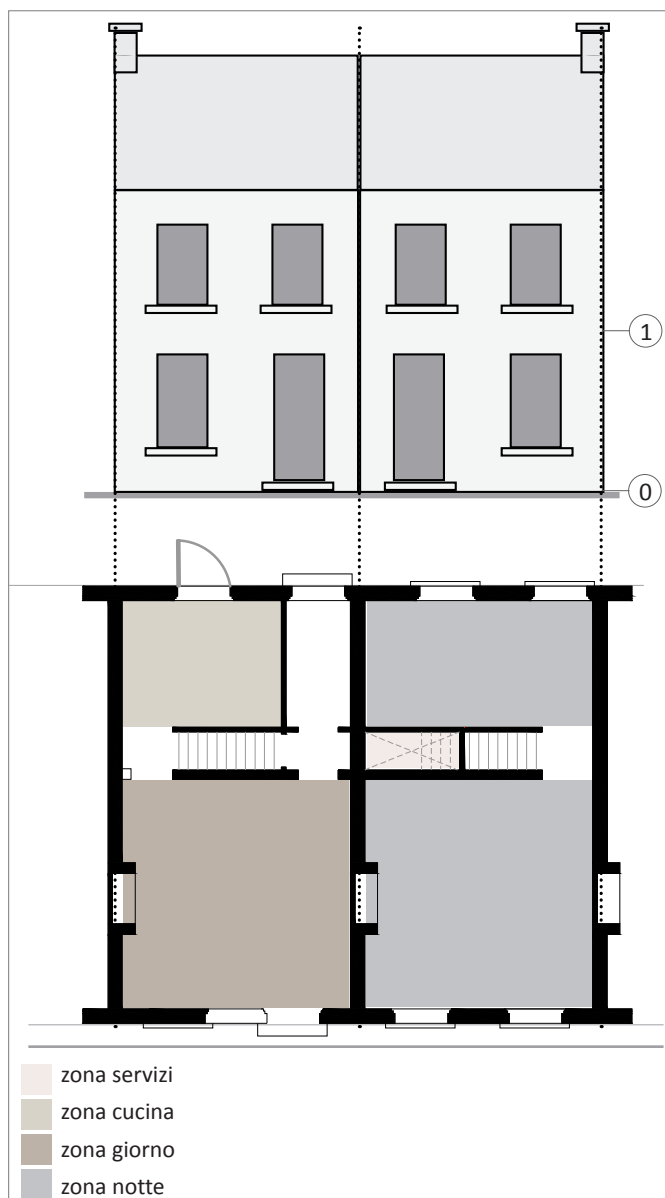
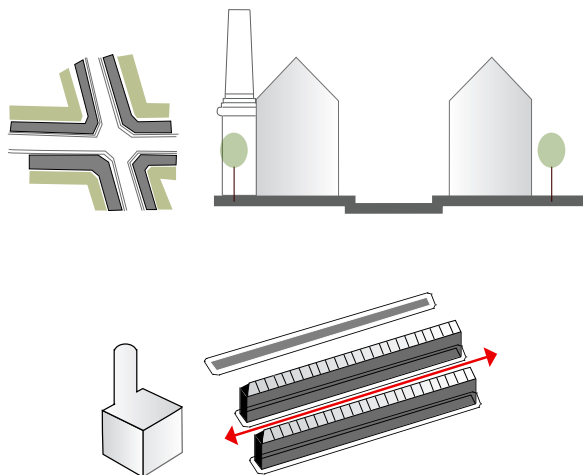
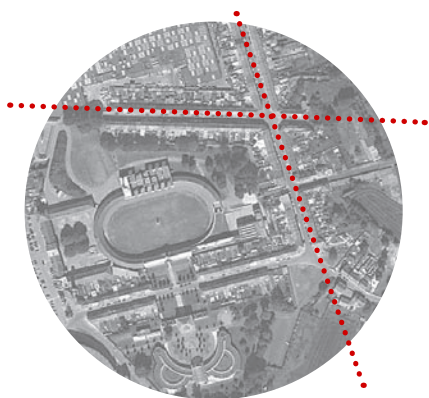
Organizzazione degli spazi della città di Grand Hornu.

Schematizzazione della città a impianto centrale con tipologia di alloggi a schiera.
Analisi degli spazi pieni destinati alle abitazioni operaie in relazione agli altri manufatti.

Analisi della rete viaria e dei vuoti.



IMPIANTO CENTRALE

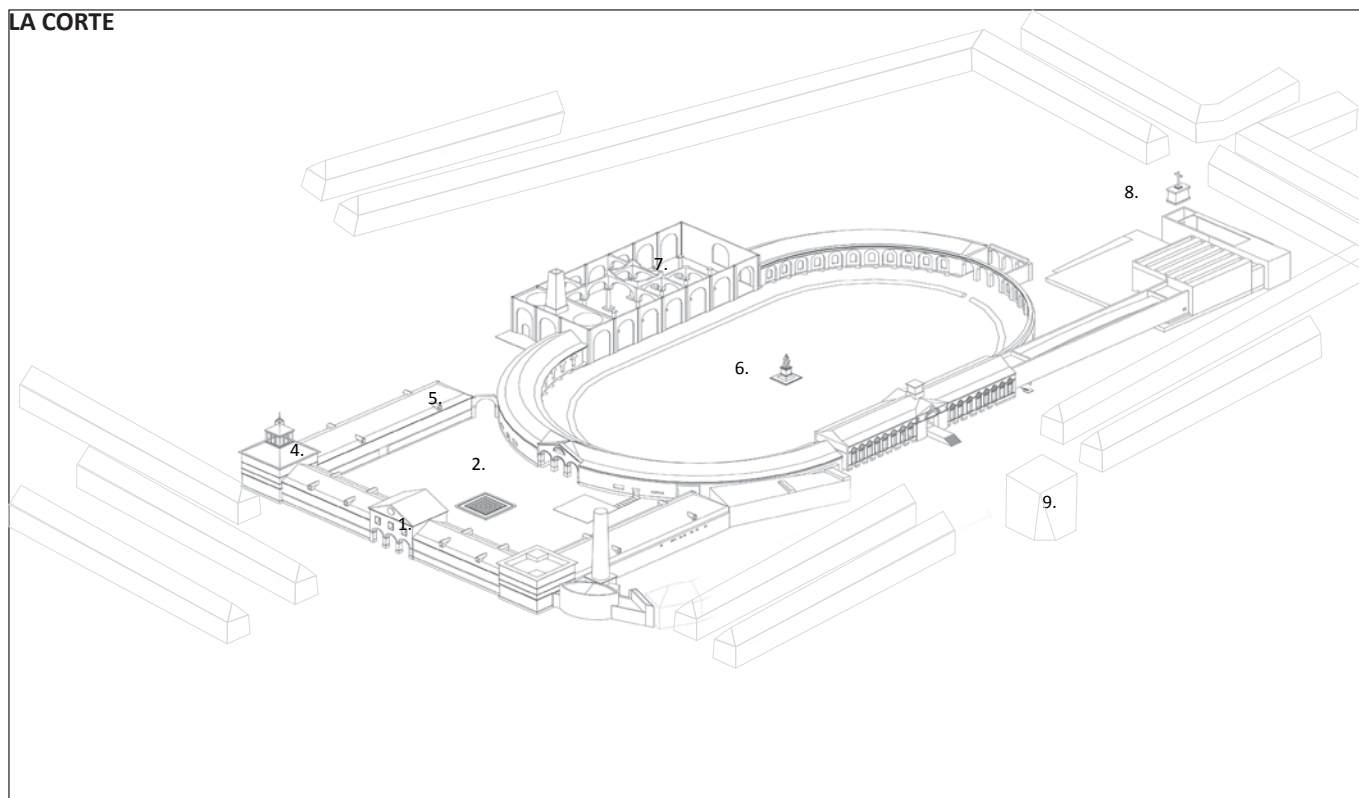


Gli alloggi a schiera vengono costruiti in forte relazione con il patio della fabbrica e formano un asse viario rigido che si svolge attorno al *Grand Hornu*. La tipologia delle abitazioni sono a schiera, di tipo tradizionale, per quanto riguarda struttura e materiali: muri portanti in mattoni. Mantengono un ingresso principale sulla strada e uno secondario che si apre su dei giardini privati sul retro. Ricostruzione schematica della pianta e facciata tipo, con distribuzione spaziale e individuazione del numero di piani.

0 1 2 4



LA CORTE

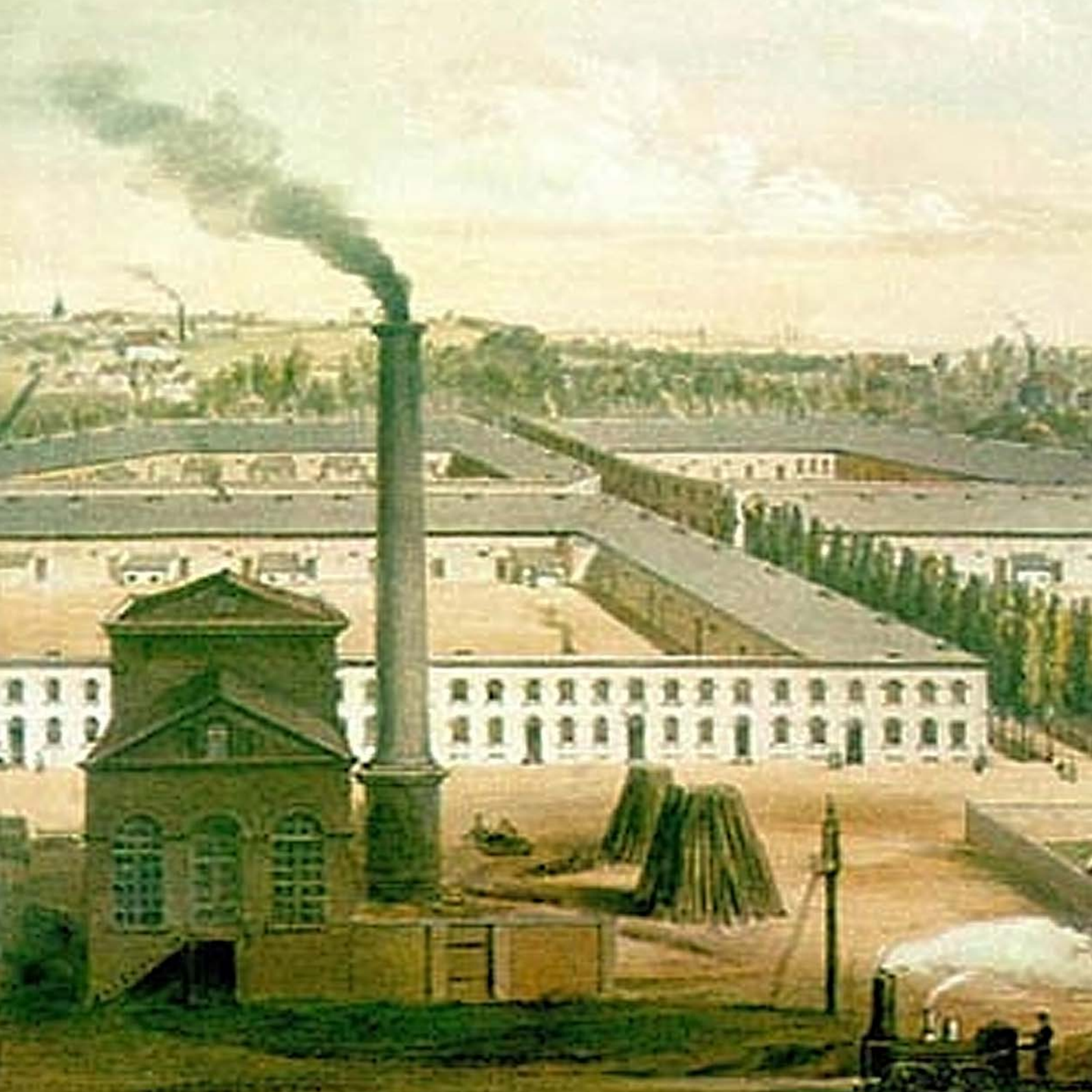


1. entrata
2. corte d'entrata
3. magazzino
4. cripta
5. stalle
6. corte principale
7. sala macchine
8. mausoleo
9. castello

Vista assonometrica del corpo di fabbrica del *Grand-Hornu*, Archivio di MAC's *Grand-Hornu* e ricostruzione schematica del sistema di case a schiera disposte attorno alla fabbrica.



Foto della corte centrale.
Foto della sala macchine e relazione visiva con gli alloggi operai.





BOIS DU LUC. 1826

Il patio: tra fabbrica e comunità

Progetto: Bois Du Luc

Ubicazione: Bois du Luc-7110 La Louvière

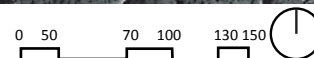
Promotore: Société du Grand Conduit et du Charbonnage de Houdeng

Architetto: Non pervenuto

Numero di alloggi previsti: 166 case



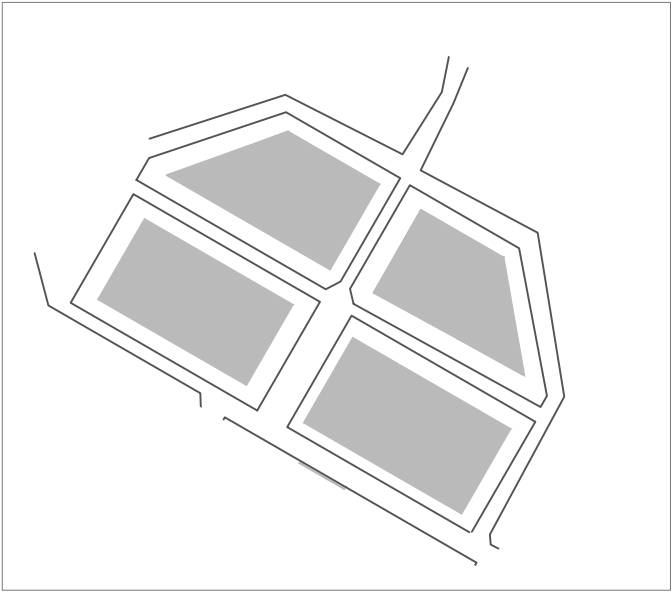
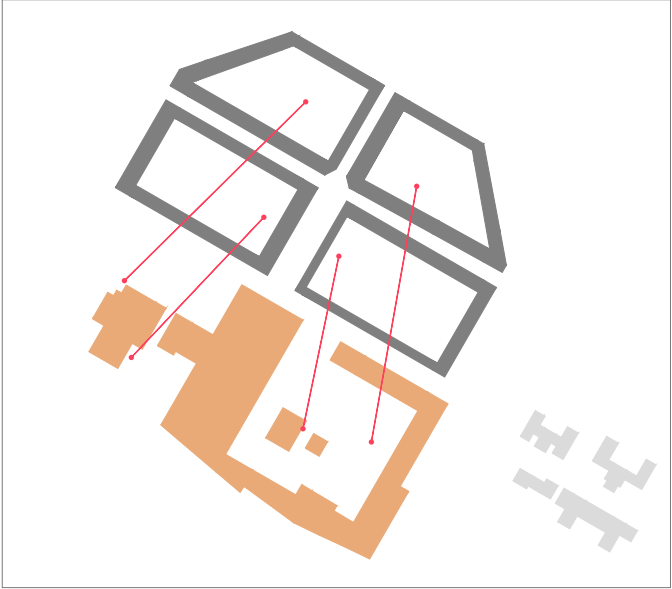
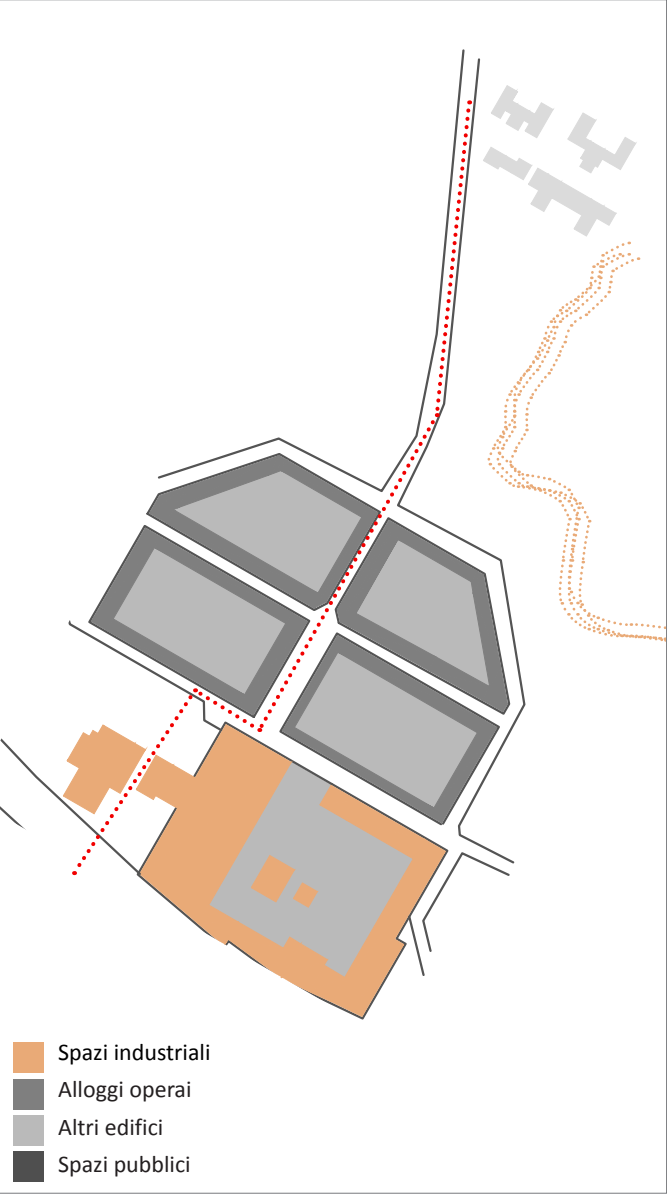
Foto aerea



Bois du Luc, 1826. Il patio tra la fabbrica e comunità.

È in questo contesto che si sviluppò anche la città di *Bois du Luc*, in cui la *Société du Grand Conduit et du Charbonnage de Houdeng* (le principali società che si occupano delle miniere di carbone nel sud del Belgio) realizzarono, attorno al 1836, centosessantasei case, una scuola, dei magazzini e un ospedale per le maestranze. È chiaro che costruendo tutti i manufatti attorno al nucleo della fabbrica si evidenziò sia la gerarchia dei luoghi sia la forte subordinazione della comunità alla miniera. Il *corpus* di *Bois du Luc*, come il *Grand-Hornu* stesso, esibisce un tipo di architettura monumentale in netto contrasto con la semplicità e la modestia degli alloggi e con tutti gli altri servizi dedicati alla collettività. Accanto agli edifici industriali, si allineano gli alloggi, le scuole, l'ospedale e la chiesa. I due assi principali dividono la *cit * in quattro parti, disponendo, cos , le abitazioni attorno a dei patii. Il sogno di Fourier di uno spazio trasparente, in cui ogni individuo potesse essere specchio dell'altro

riflettendo il proprio stato armonioso in una convivenza felice, si trasforma in un'eterotopia inquietante, ove la vita   regolata dal lavoro. Con lo sviluppo industriale, le miniere di carbone, come *Bois du Luc*, divennero i nuovi poli del lavoro attraendo la maggior parte della manodopera. In questi casi, era il padrone ad incaricarsi di concedere una dimora alle intere famiglie impiegate nel centro. La casa donata loro rappresentava un ambivalente oggetto di ricompensa e di punizione. Infatti, mantenendo l'affitto dell'alloggio molto basso era possibile creare un clima di riconoscimento obbligato, per cui i lavoratori si sentivano in dovere di produrre di pi . Le maestranze occupavano le abitazioni adiacenti alle fabbriche, di conseguenza, vennero costruire anche scuole per i loro figli e spazi comuni per riunirsi e socializzare. L'origine del concetto di *logement social*, ossia di alloggio economico,   da ricercarsi nella relazione con la nuova struttura della societ  che si delinea nel XIX secolo in inestricabile relazione con l'avvento della rivoluzione industriale.



Organizzazione degli spazi della città di Bois du Luc

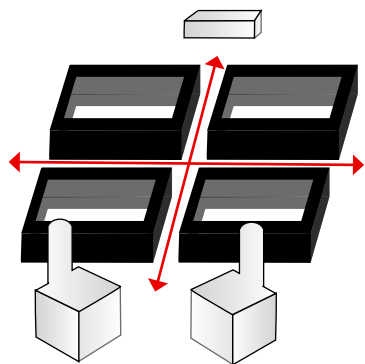
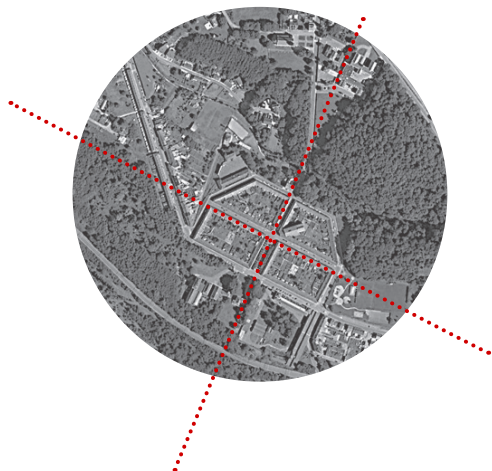
Planimetria schematica.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi e al corpo di fabbrica.

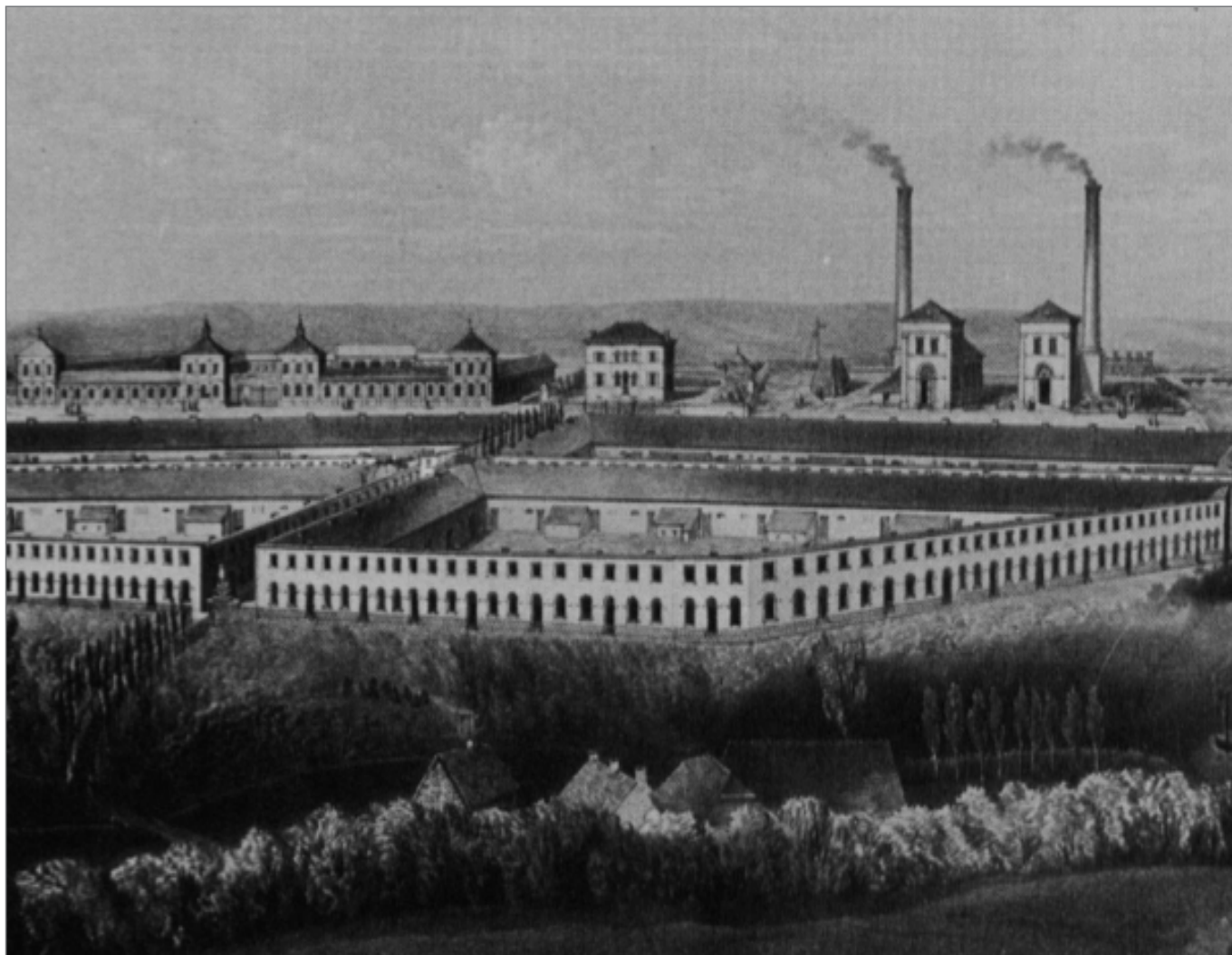
Analisi degli spazi vuoti destinati a luoghi pubblici di aggregazione.

Analisi della rete viaria.

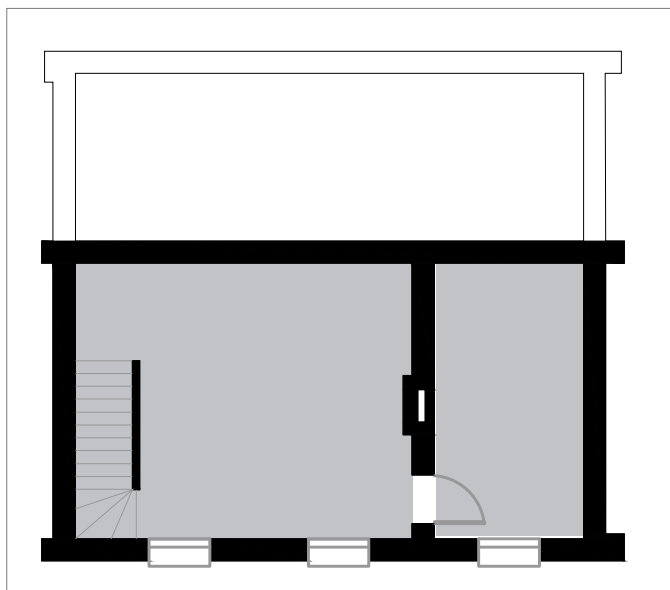
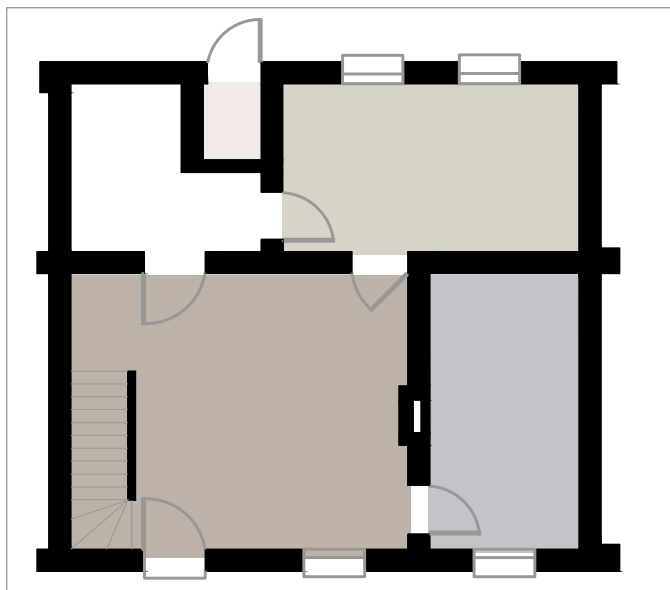
SISTEMA A PATIO



Analisi Dell'impianto spaziale di *Bois du Luc*. Gli alloggi a schiera sono distribuiti attorno a 4 corti che definiscono un asse viario ortogonale. L'asse principale collega direttamente i corpi di fabbrica e la residenza del padrone con i luoghi pubblici (scuola, ospedale) destinati agli operai. C'è una perfetta simmetria tra i blocchi e la tipologia abitativa è ripetuta senza alcuna differenza.



Rappresentazione d'epoca dell'impainto di *Bois du Luc*.



- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte

La tipologia delle abitazioni è a schiera, di tipo tradizionale, tutte le porzioni sono dotate di un ampio spazio giorno con servizi all'interno della casa. Mantengono un ingresso principale sulla strada e uno secondario sulle corti squadrate. Ricostruzione schematica della pianta tipo, con distribuzione spaziale.

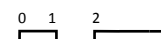




Foto d'epoca degli alloggi operai.

CITÉS JARDINS

Scena 2

552 Verviers — Nouveau Quartier des Hougnes
Rue Léopold Mallar





LA CITÉ DE MALLAR. 1925
Eredità inglese: la via sinuosa

Progetto: *cité jardin* rue de Mallar

Ubicazione: rue de Mallar, 4800 Hougnes-Verviers

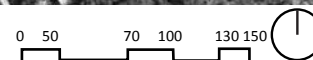
Promotore: Société National des Habitations et Logements à Bon Marché e la Regionale Verviétoise

Architetto: Carlos Thirion

Numero di alloggi previsti: 59 alloggi



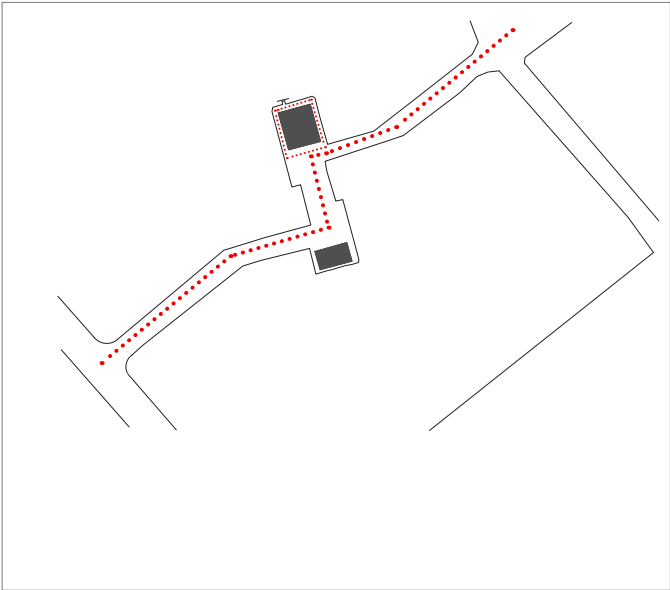
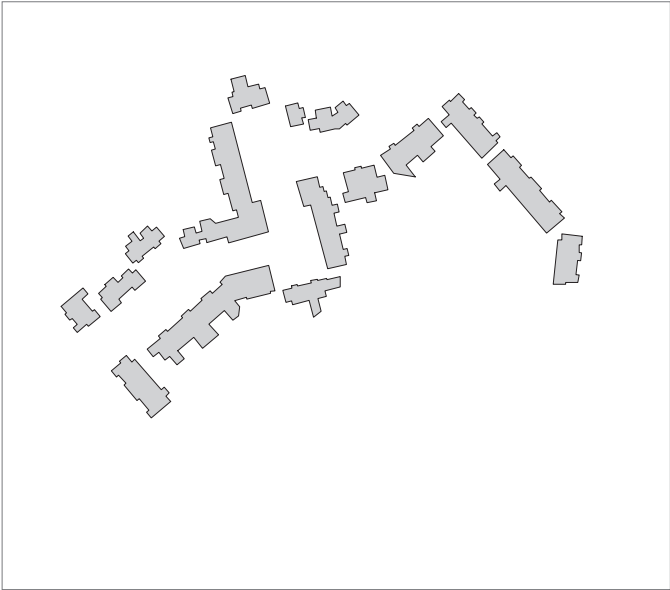
Foto aerea



CITÉ DE MALLER. Tradizione ed eredità inglese: la via sinuosa.

La *Société National des Habitations et Logements à Bon Marché*, conformandosi con le indicazioni proposte sul tema dell'alloggio economico, decise di affidare il progetto all'architetto Carlos Thirion (1838-1920) per un nuovo insieme di case operaie nel quartiere di Hougnes a Verviers. A Hougnes, infatti, la città di Verviers, inseguendo gli ideali sociali del Belgio del post-guerra, aveva messo a disposizione dei campi per costruire degli alloggi *ex-novo*. Nel 1921, la società per le case popolari, la *Regionale Verviétoise*, commissionò la realizzazione del progetto di una *citè-jardin* per cinquantanove abitazioni. La società aveva l'intenzione di proporre un complesso urbano meno costoso possibile, garantendo l'edificazione di case razionali, funzionali e piacevoli, inserite nel verde e di chiaro riferimento allo stile inglese. Il tracciato della via Maller è, quindi, sinuoso, e

questa forma avrebbe evitato, secondo l'architetto, che la si considerasse esclusivamente una via di transito. L'intenzione era quella di valorizzare pienamente lo spazio pubblico, alla stregua degli alloggi ivi costruiti. La creazione di piazzette corrisponde alla volontà di accentrare l'attenzione sullo spazio verde pubblico piuttosto che sui giardini privati, creando un *habitat* equilibrato tra le case e l'intorno. Le abitazioni si costituiscono principalmente di un pianterreno sormontato da due piani. Thirion pensò a dei gruppi di case, addossate tra loro, la cui caratteristica è la simmetria, interrotta da alcune variazioni riguardanti le scale d'entrata, le pensiline o gli abbaini. Le facciate sono rivestite di un intonaco non liscio che con il passare degli anni divenne di color antracite acuendo il contrasto con i giardini ed enfatizzando l'idea di città giardino. Con gli anni, questo piccolo quartiere operaio fu occupato prevalentemente dalla borghesia *viervétoise* che ne apprezzò le scelte tipologiche vincolate con la tradizione.



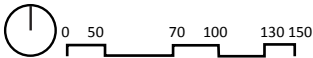
Organizzazione degli spazi della Rue de Mallar

Planimetria schematica.

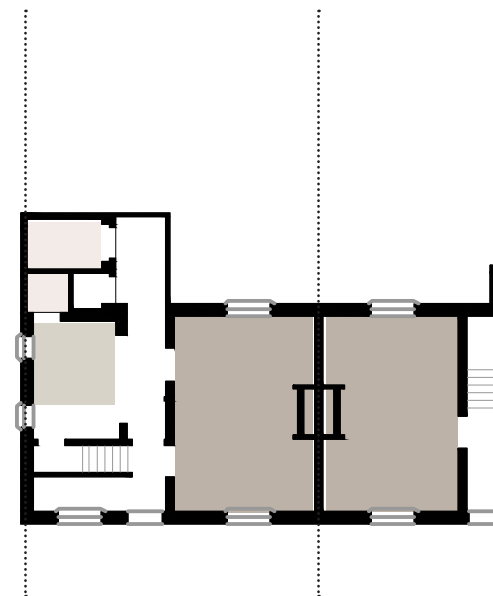
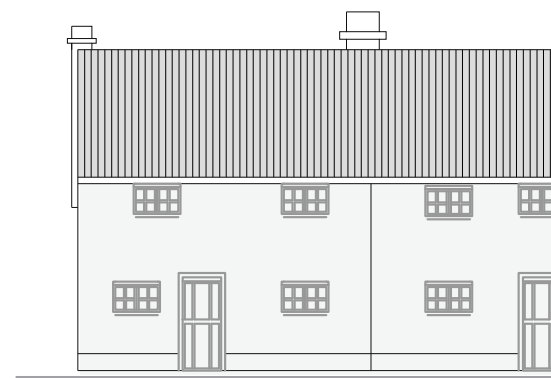
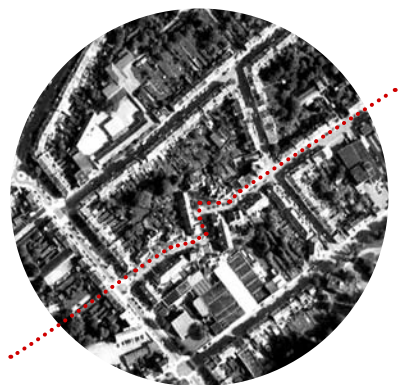
Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

Analisi degli spazi vuoti destinati a giardini privati.

Analisi della rete viaria e della piazza pubblica.



CASE A SCHIERA

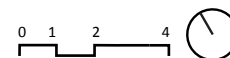


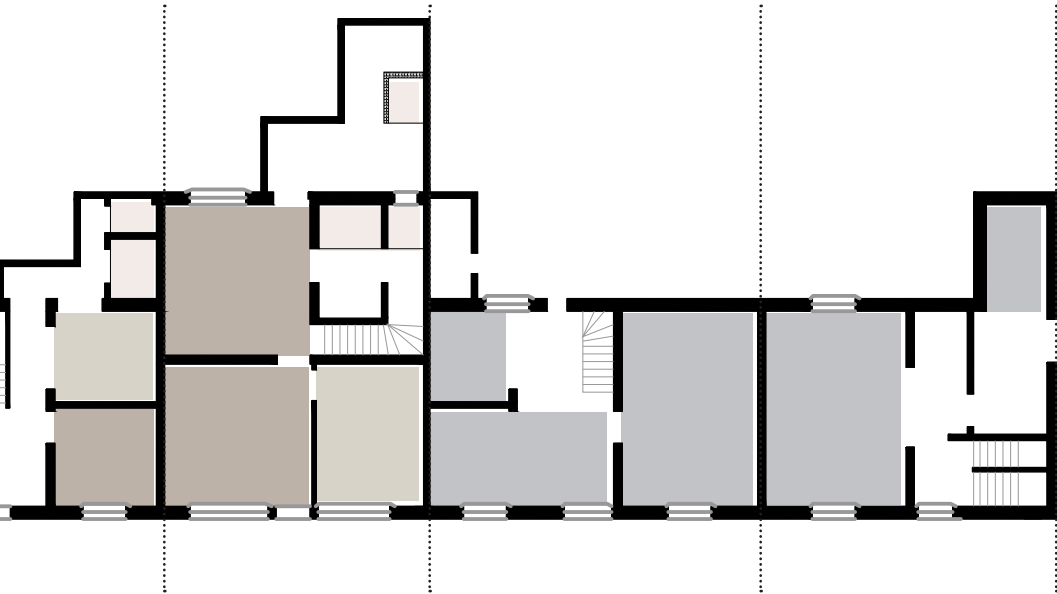
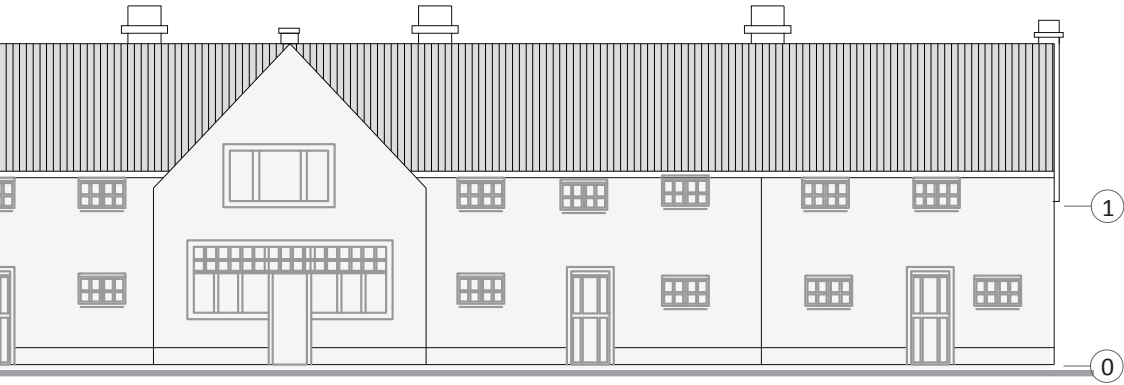
- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte

Organizzazione degli spazi della Rue de Mallar.

Analisi della circolazione lungo la via di Mallar.

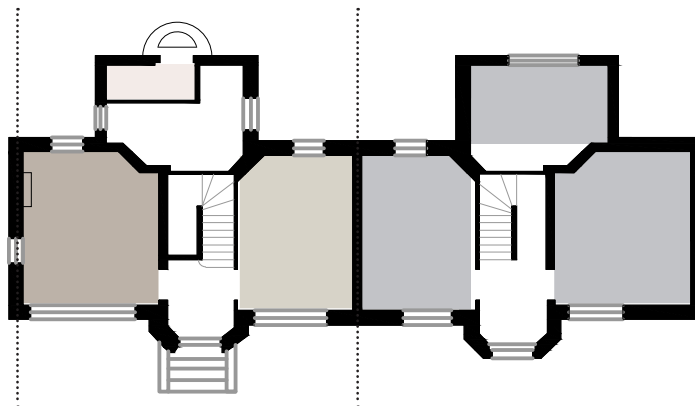
Pianta e Prospetto tipo di un blocco di case a schiera con individuazione del numero di piani.







- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte



Piante tipo, piano terra e primo piano e prospetti frontale e laterale di un blocco di case a schiera con individuazione del numero di piani.



Foto delle case tipo della Rue de Mallar.





LE LOGIS ET FLORÉAL. 1921
La città dei ciliegi: la tradizione reinterpretata

Progetto: *cité jardin Le Logis et Floréal*

Ubicazione: Watermael Boitsfort-Bruxelles

Promotore: Société Habitations à Bon Marché

Urbanista: Louis Van Der Swaelmen

Architetti: Jean Jules Eggericx, Raymond Moenaert e Lucien François

Numero di alloggi previsti: 1500 alloggi



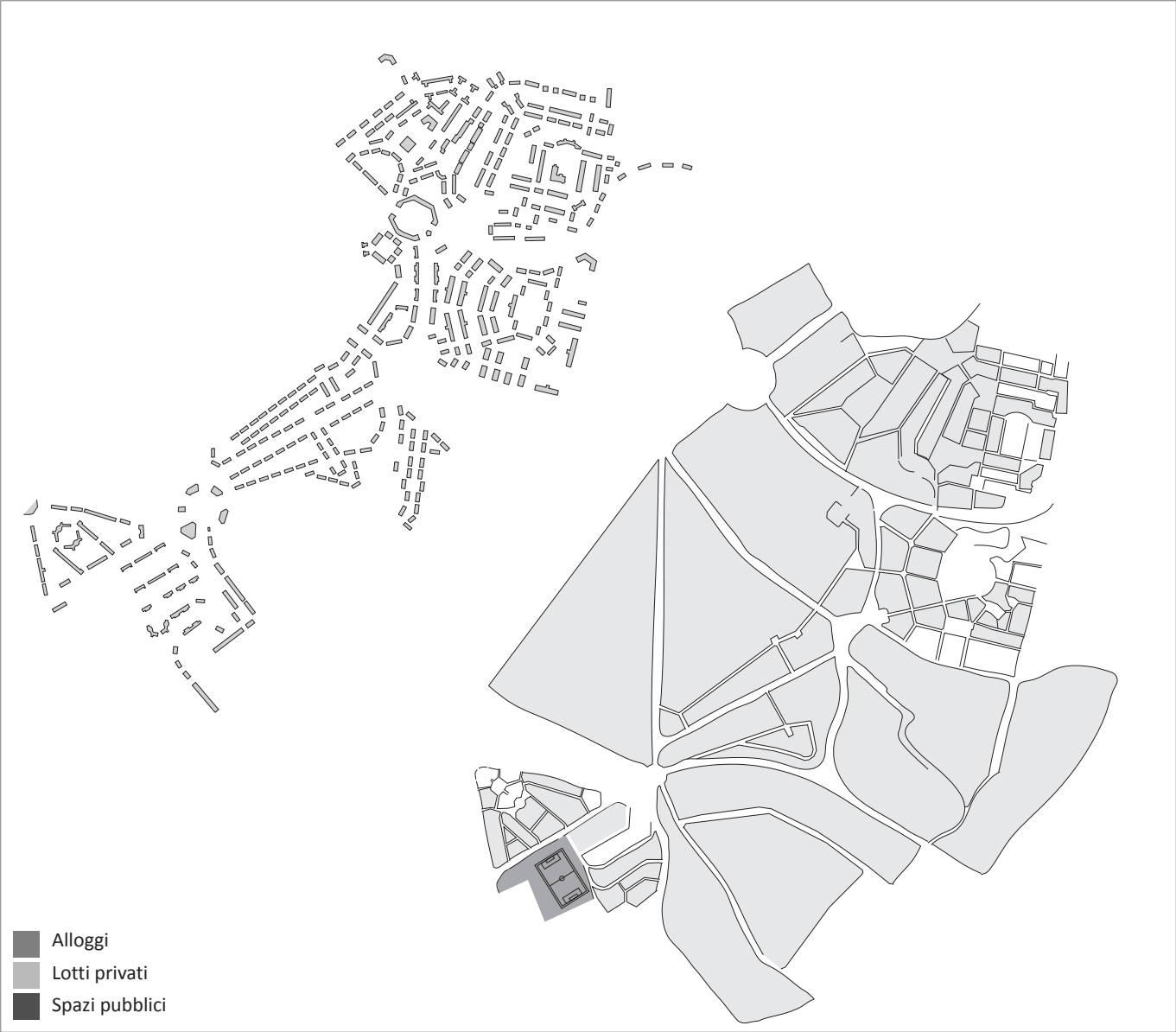
LOGIS ET FLORÉAL. La città dei ciliegi: tradizione vernacula.

La città giardino di *Logis et Floréal* si trova nel comune di Watermael Boitsfort a sud-est di Bruxelles. *Logis et Floréal* rappresenta l'insieme più importante di *Logements à bon Marché* realizzato in Belgio tra le due guerre. In effetti, il progetto per millecinquecento alloggi fu promosso da due società cooperative di *Habitations à Bon Marché* attorno al 1922. Fu affidato all'urbanista Van der Swaelmen l'incarico di provvedere al disegno dell'intera area, mentre, vennero incaricati gli architetti Eggericx, Moenaert e François della progettazione degli interventi architettonici. Venne prevista la realizzazione di circa ottocento abitazioni a *Logis* e seicento a *Floréal*, integrate da vari servizi pubblici e da un unico edificio alto trentacinque metri: la *Fer à Cheval*. Il quartiere di *Logis et Floréal* è peculiare per la sua urbanizzazione: la composizione degli alloggi, infatti, si appropriava delle irregolarità del terreno e dei dislivelli, sfruttandole a suo favore e disegnando cammini e piazzette collegate tra loro. È la natura a fare da protagonista nel progetto, insinuandosi e serpeggiando gli edifici grazie agli alberi di ciliegio giapponese scelti per tutto il tracciato della città giardino. L'architettura, chiaro richiamo ai *cottages* inglesi e ai progetti tradizionali olandesi e belgi, è enfatizzata dai colori delle rifiniture, decisi dalle società medesime, che imposero il verde per *Logis* e il giallo per *Floréal*. Il disegno si compone di sei figure: il triangolo, il quadrato, il trapezio, l'imbuto, il ferro di cavallo, il cerchio e il piano. Van der Swaelmen difese la sua scelta progettuale riflettendo sui nuovi bisogni delle città e sull'uso della linea diritta piuttosto che curva, sostenendo che non occorre polemizzare sulle virtù della forma scelta. Né adottare a priori l'una o l'altra, giacché non esiste un'estetica universalmente riconosciuta.



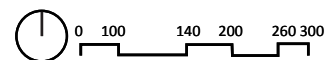
Organizzazione degli spazi della città di Logis et Floréal
 Planimetria schematica.

Nella pagina a fianco: Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.
 Analisi degli spazi vuoti destinati a giardini privati e luoghi pubblici di aggregazione.

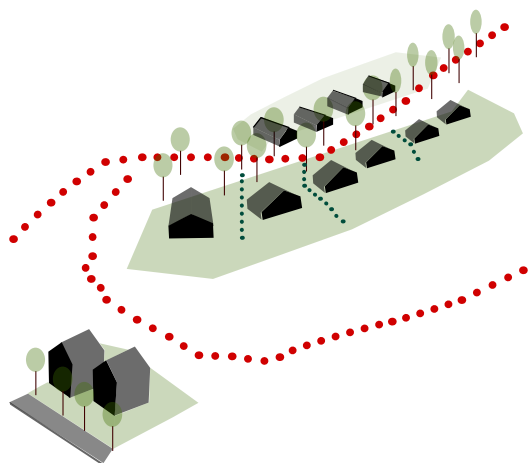


**Organizzazione degli spazi della città di Logis et Floréal**

Analisi della rete viaria.



SISTEMA DI VIE PEDONALI TRA I GIARDINI

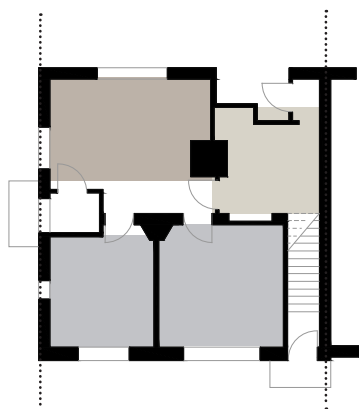
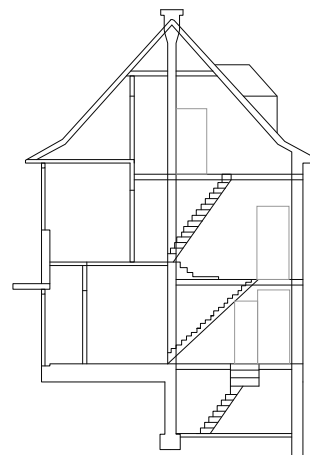
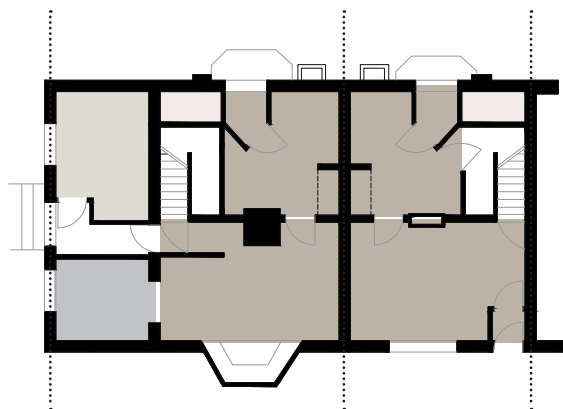


Organizzazione degli spazi della città di Logis et Floréal

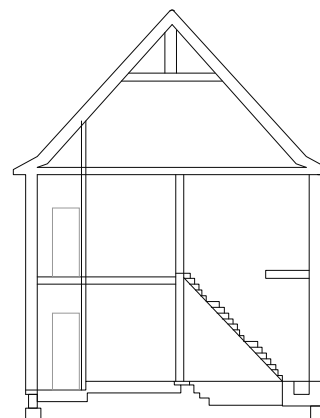
Schematizzazione dei percorsi viari e pedonali.

Nella città giardino di *Logis et Floréal*, i percorsi pedonali che collegano i giardini privati alla strada principale assumono una notevole importanza, formando un vero e proprio sistema di circolazione parallelo.

TIPOLOGIA



- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte

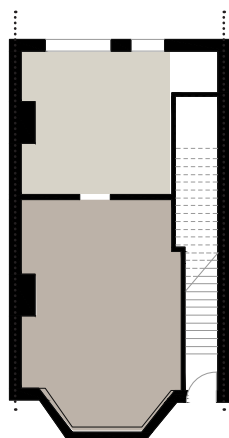


In questa pagina e nella pagina a fianco:
Pianta, sezione e prospetti tipo degli alloggi di *Logis et Floréal* con individuazione del numero di piani.

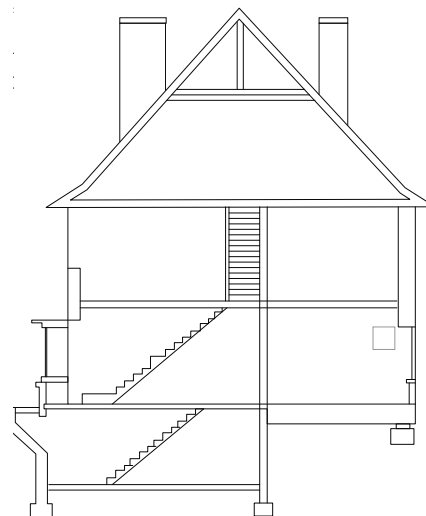




TIPOLOGIA



- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte



In questa pagina e nella pagina a fianco:
 Pianta, sezione e prospetti tipo degli alloggi di *Logis et Floréal* con individuazione del numero di piani.



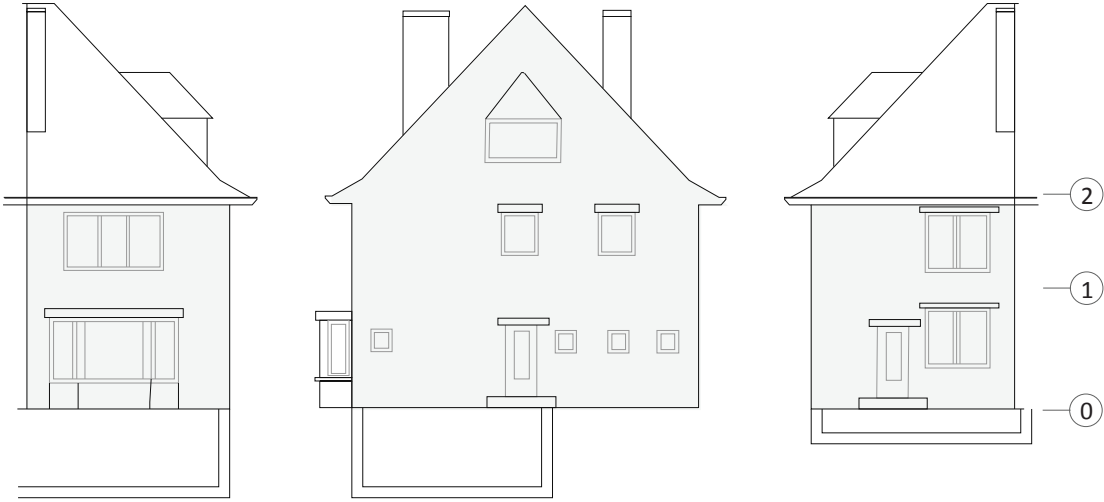
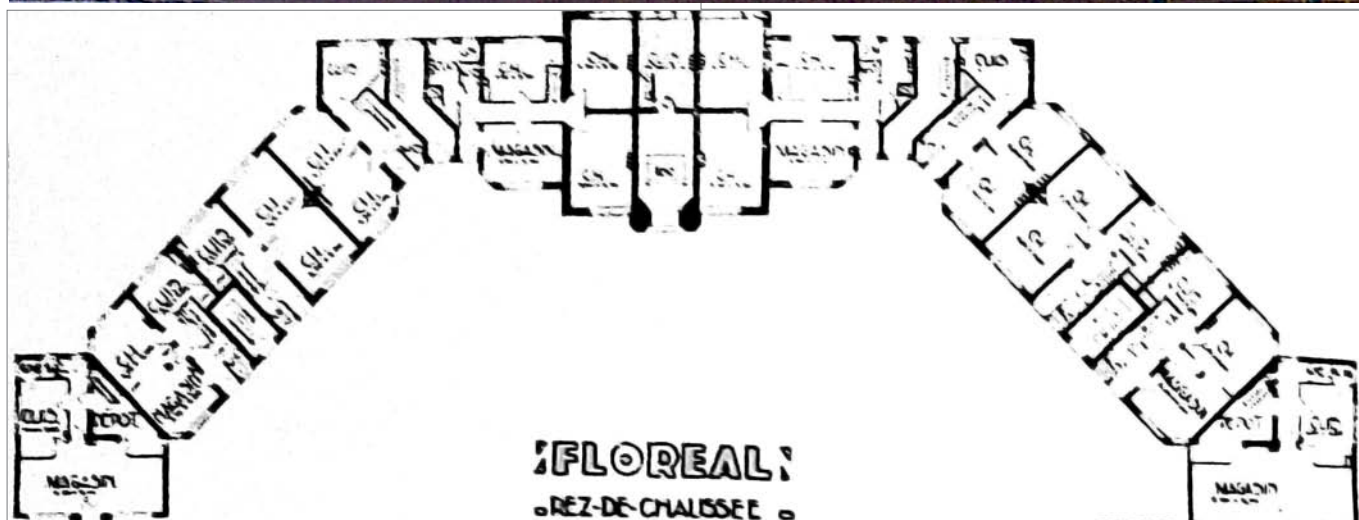




Foto degli alloggi a *Floréal*.



Foto degli alloggi a *Logis*.



Pianta del piano terra e studi prospettici dell'edificio pubblico *Fer à Cheval*, 1921.



Vista dell'edificio pubblico, *le Fer à cheval*, al centro della città di *Logis et Floréal*.



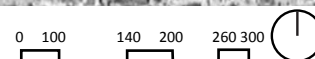


TRIBOUILLET. 1930
Prime sperimentazioni costruttive

Progetto: *cité jardin*
Ubicazione: Thier de Tribouillet-4000 Liège
Promotore: CIAM
Architetto: vari
Numero di alloggi previsti: 200 alloggi



Foto aerea

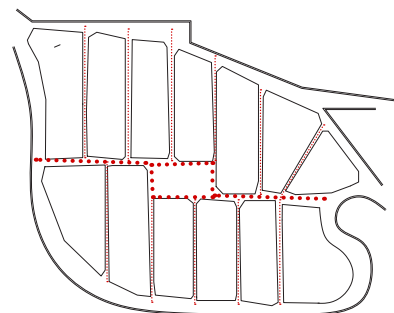
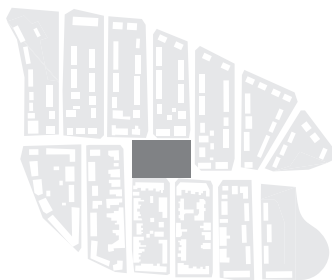
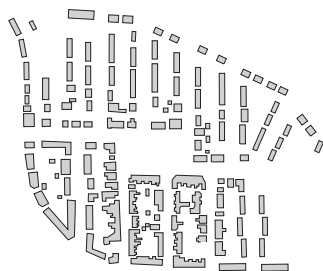
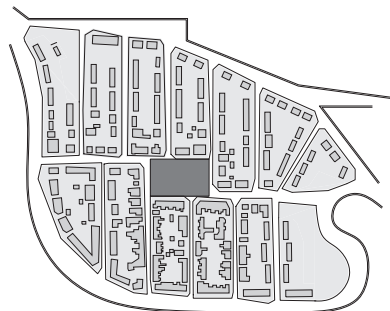
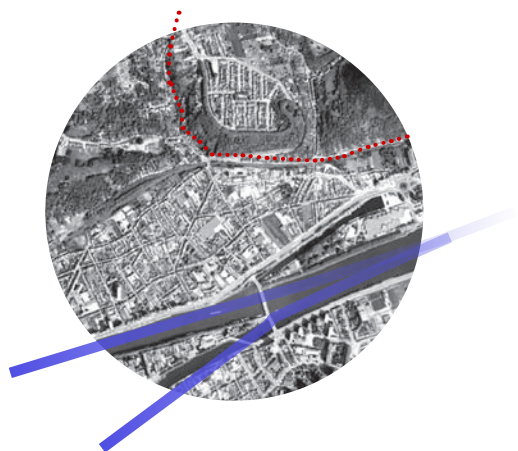


TRIBOUILLET. Prime sperimentazioni costruttive.

Tra gli anni '20 e '30 divenne urgente occuparsi della nuova architettura e, infatti nel 1928, i principali architetti europei si organizzarono lavorando nei CIAM (*Congressi Internazionali di Architettura Moderna*) alle nuove proposte progettuali. In particolare, dopo la seconda guerra la *Comunità europea del carbone e dell'acciaio* (CECA) voleva sostituire le baracche e alloggi di fortuna, per facilitare il reinsediamento di alloggi operai dignitosi. Un aspetto rilevante di questo programma di ricostruzione è l'incoraggiamento di sistemi prefabbricati. Nella piana di *Tribouillet* furono costruite una serie di case sperimentando i nuovi modelli costruttivi. Le nuove abitazioni furono organizzate attorno a una piazza principale, la cui

vista dava sulla *Meuse*, e tra gli altri, parteciparono con i loro diversi progetti Louis Herman De Koninck, Victoe Bourgeois e Fernand Bodson. Tutte le differenti tipologie erano dotate di ogni *comfort* moderno, in spazi compatti, creati apposta per facilitare i lavori domestici nel rispetto della funzionalità e della riduzione degli spazi. Il ventaglio di sperimentazioni variò dal disegno del mobiliario di De Koninck alla costruzione di Bourgeois con il *sistema Thirifay*, applicazione di malta di cemento indurito su un'armatura *Farcométal* fissato a un'ossatura metallica. Mentre, l'insieme di Bodson comprende sei alloggi costruiti in mattoni secondo i metodi tradizionali.

LA PIAZZA CENTRALE



- Alloggi
- Lotti privati
- Spazi pubblici

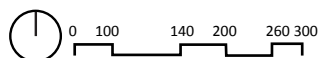
Organizzazione degli spazi della città di Tribouillet

Planimetria schematica.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

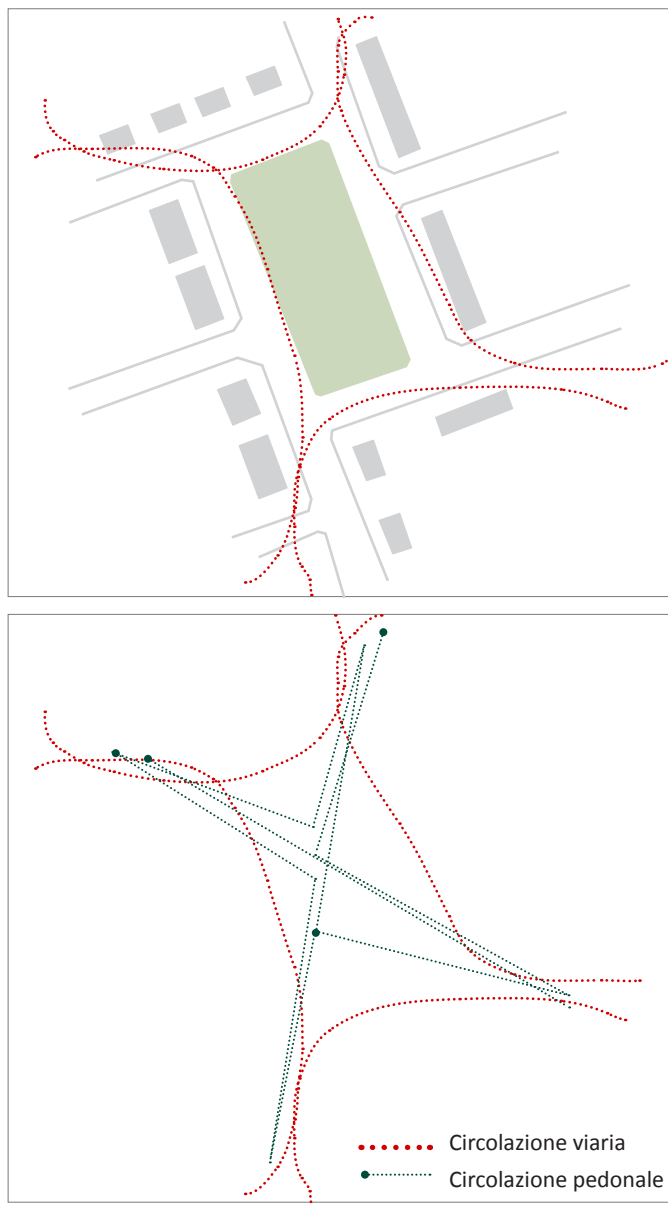
Analisi degli spazi vuoti destinati a lotti privati e alla piazza principale.

Analisi della rete viaria.



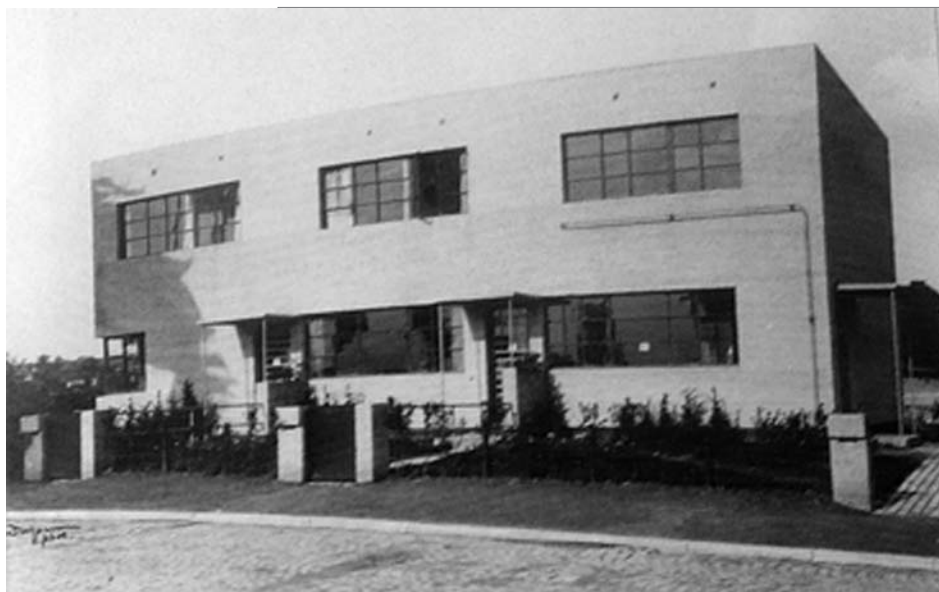


Vista dall'alto, fonte www.docomomo.be.



Analisi schematica della piazza e del sistema di circolazione viario e pedonale.

NUOVI SISTEMI DI FABBRICAZIONE



Edificio di Louis Herman De Koninck, 1930.

Edificio di Victor Bourgeois, 1930.

Edificio di Fernand Bodson, 1930.



Edificio di Louis Herman De Koninck, 1930. Foto attuale.





KAPELLEVELD. 1922
La città degli intellettuali

Progetto: *cité jardin* di Kapelleveld
Ubicazione: 1200 Woluwe Saint Lambert-Bruxelles
Promotore: Société Habitations à Bon Marché
Urbanista: Louis Van Der Swaelmen
Architetto: Antoine Pompe, Huib Hoste,
Jean-François Hoebein e Paul Rubbers.
Numero di alloggi previsti: 400 case



Foto aerea



KAPELLEVELD. La città degli intellettuali.

La configurazione spaziale della *citè-jardin* di *Kapelleveld* venne commissionata a Louis Van der Swaelmen nel 1922, mentre la progettazione degli alloggi fu di pertinenza di ben quattro architetti: Antoine Pompe, Huib Hoste, Jean-François Hoeben e Paul Rubbers

Kapelleveld fu pensata come una vera e propria cittadina indipendente, fornita di una zona dedicata allo sport, di edifici pubblici e da una rete viaria di collegamento a Bruxelles. Van der Swaelmen assunse l'incarico di disegnare la città tenendo presente la gerarchia degli assi stradali preesistenti, e formando, in base a questi, delle vie di circolazione secondarie idonee a distribuire le abitazioni a raggiera. La rete di sentieri e di piazzette

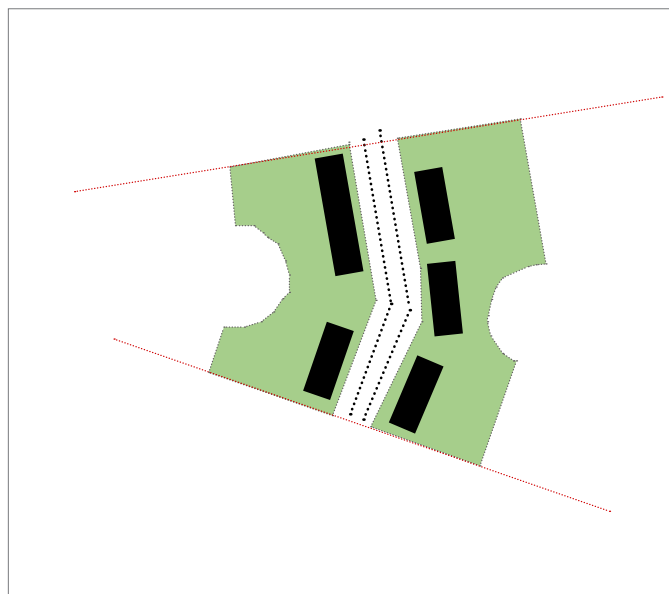
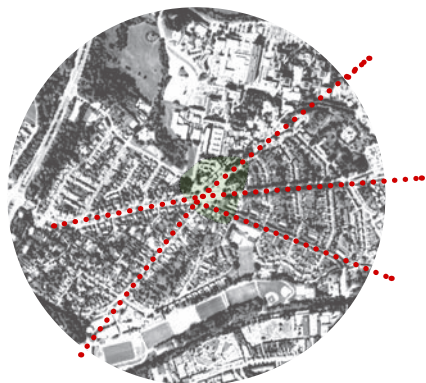
circolari forma un sistema di circolazione di esclusiva pertinenza per gli abitanti di *Kapelleveld*. La città giardino è formata da quattrocentoquaranta case, di diciannove tipi differenti che, riflettendo il pensiero di quattro architetti distinti, sono l'espressione delle divergenze concettuali ed estetiche dei modernisti belgi. Mentre Hoste, consapevole delle ricerche olandesi, cercò di riprodurre la forma cubista pura, Pompe fu meno radicale e, nei suoi progetti per le case della *citè-jardin*, è evidente lo sforzo conciliare la forma moderna con quella tradizionale. Rispetto alle città di *Logis et Floréal* e alla *rue de Mallar*, in *Kapelleveld* la forma dello spazio pubblico è marcatamente definita dal disegno progettuale e lo spazio antropizzato comincia ad imporsi sul paesaggio, dominandolo.



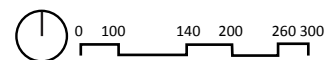
Vista aerea in cui si possono individuare le 3 tipologie di case:

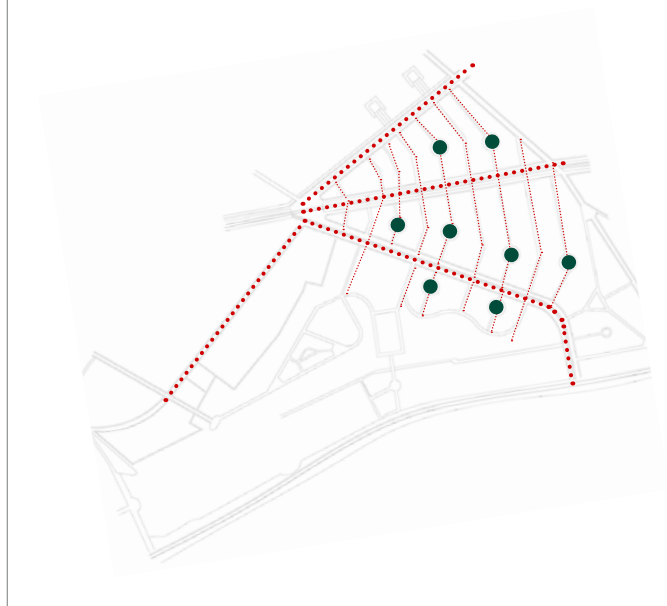
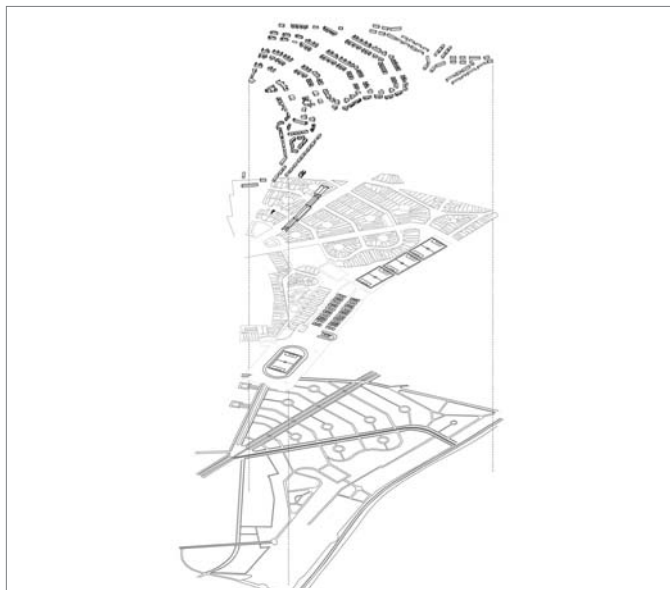
- Casa tipo di Huib Hoste
- Casa tipo di Antoine Pompe
- Casa tipo di Paul Rubbers

SISTEMA A RAGGIERA



Organizzazione degli spazi della città di Kapelleveld
Studio dei lotti disposti su un sistema viario a raggiera.
Planimetria schematica.



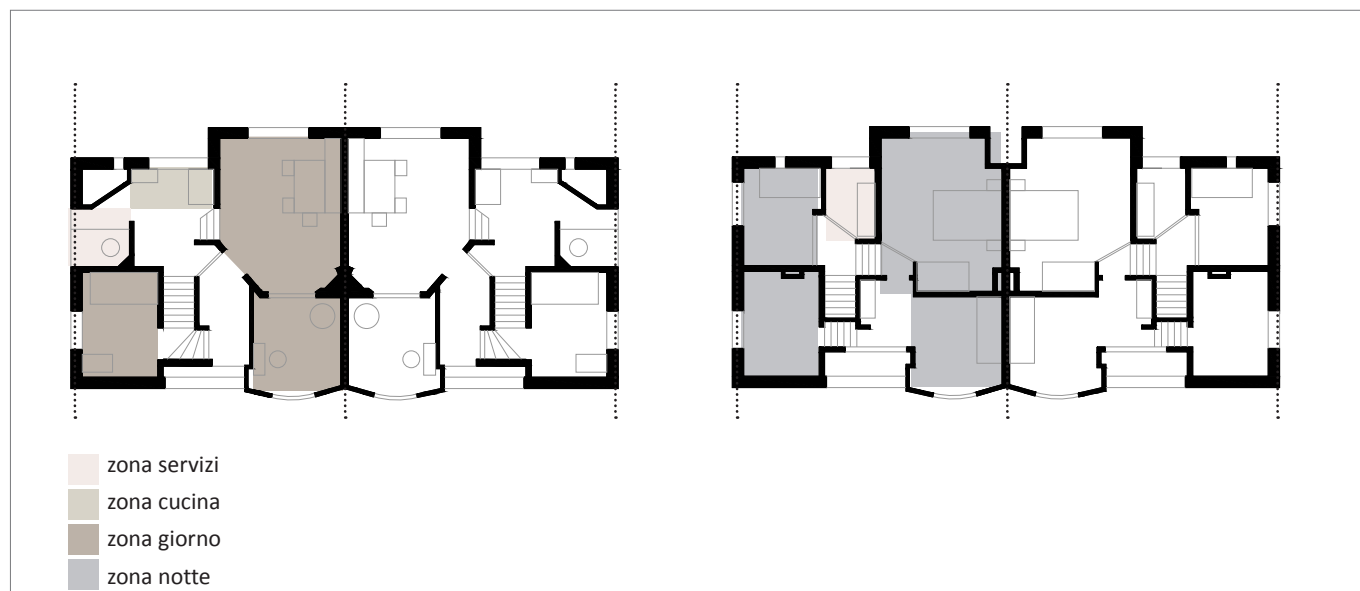


Organizzazione degli spazi della città di Kapelleveld

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

Analisi degli spazi vuoti destinati a giardini privati e luoghi pubblici di aggregazione.

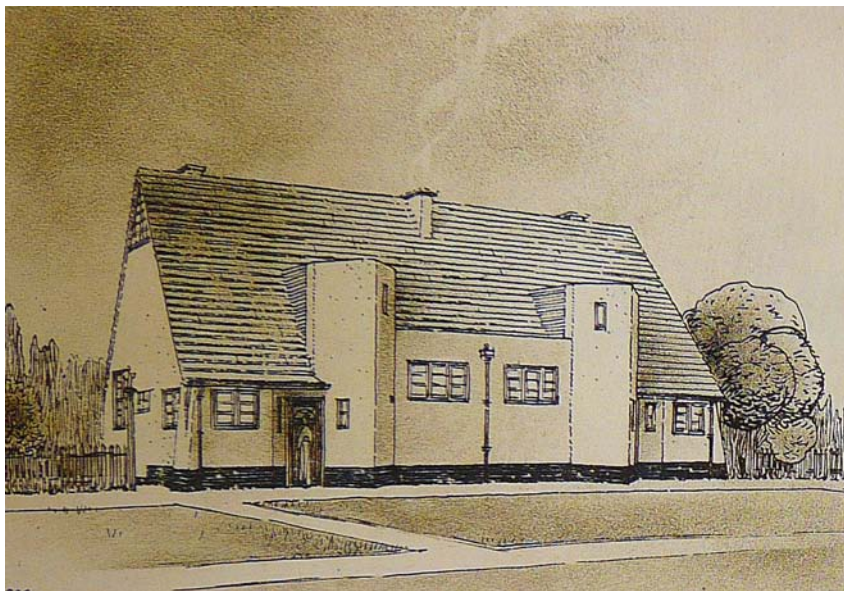
Analisi della rete viaria.



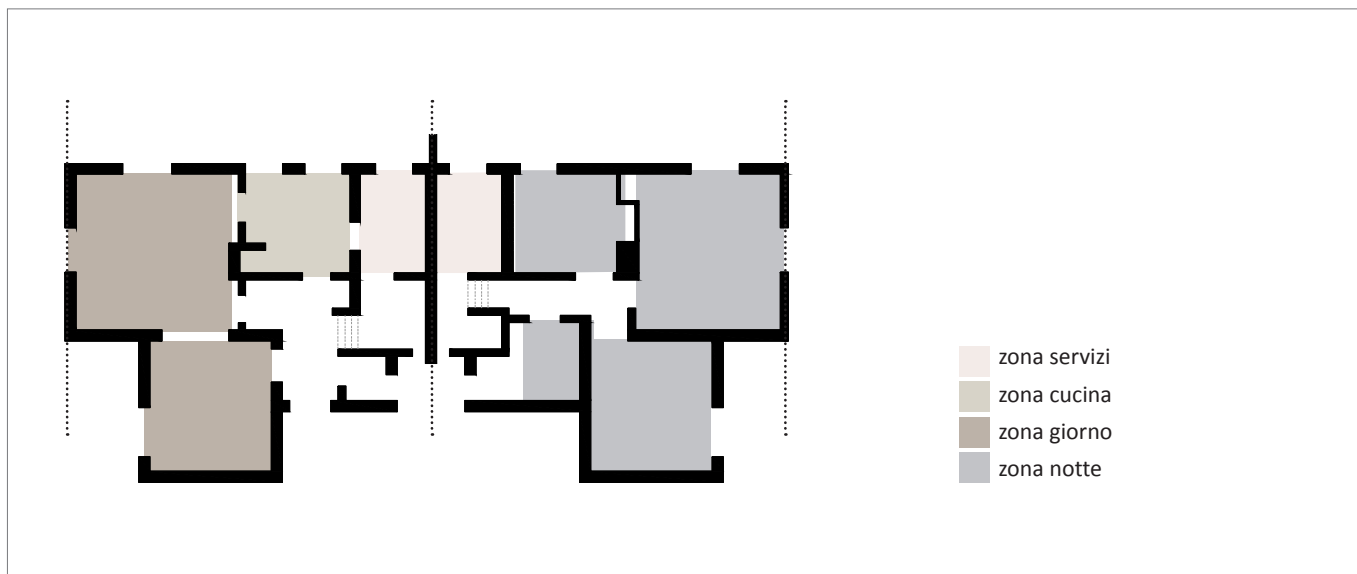
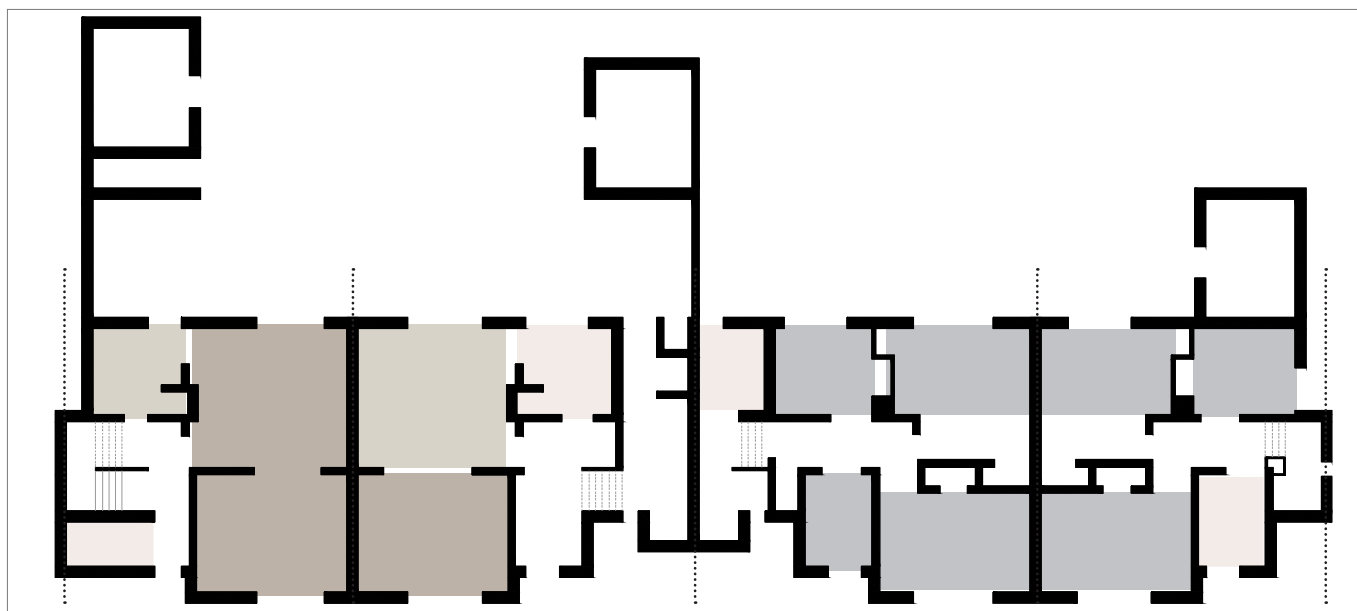
Disegno per un alloggio tipo di Antoine Pompe, 1922.

Pianta piano terra e primo piano, per un alloggio tipo di Antoine Pompe, 1922.

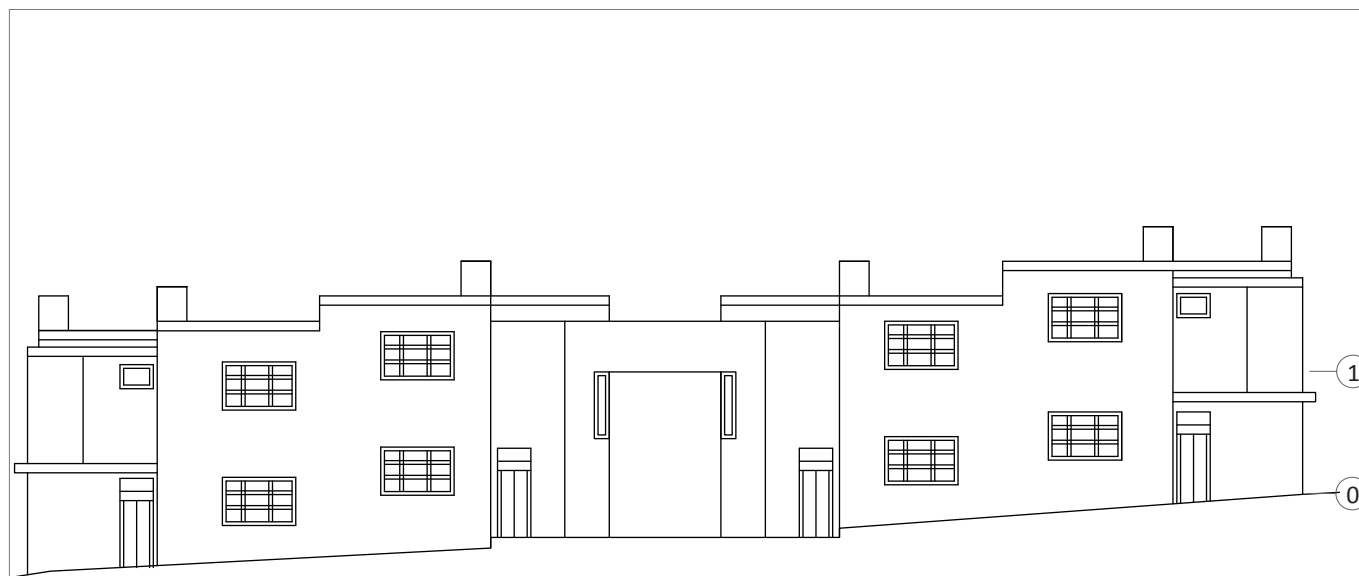
TIPOLOGIA



Disegno per un alloggio tipo di Antoine Pompe, 1922.
Foto Attuale degli alloggi tipo di Antoine Pompe.



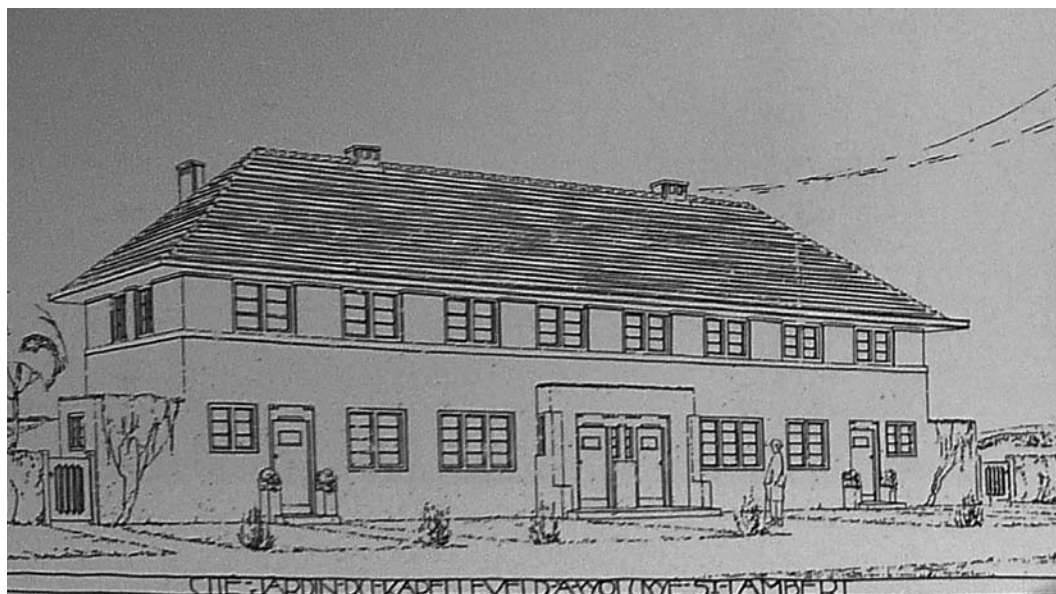
Pianta Tipo degli alloggi disegnati da Huib Hoste, 1922.



Disegno di Huib Hoste per un alloggio tipo, 1922.
Prospetti di un alloggio tipo, 1922 con individuazione del numero di piani..

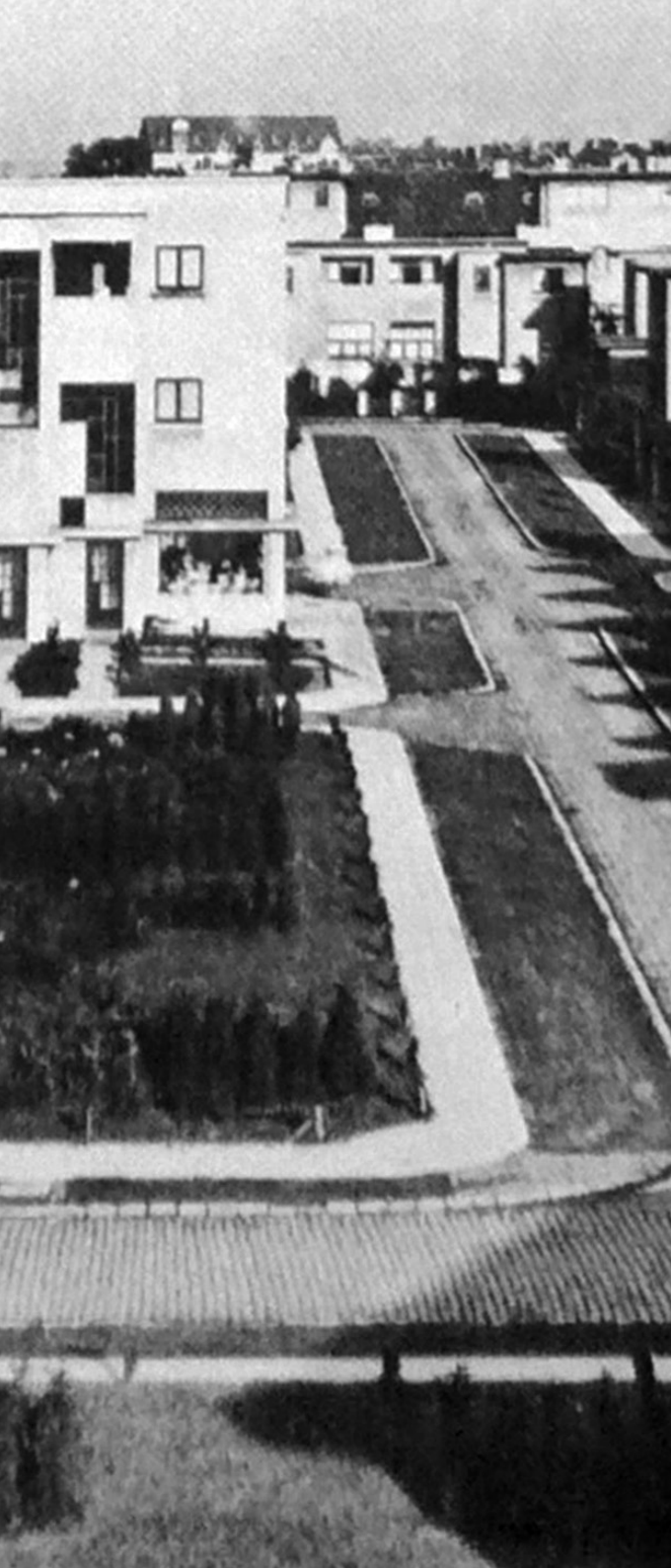


Foto attuali degli edifici di Huib Hoste nella *cité jardin* di Kapelleveld.



Disegno per un alloggio tipo di Paul Rubbers, 1922.
Foto attuali degli edifici di Rubbers nella *cité jardin* di Kapelleveld.





BERCHEM-SAINTE-AGATHE. 1922
La cité moderne di Victor Bourgeois

Progetto: *cité jardin La Cité Moderne*

Ubicazione: Berchem-Sainte-Agathe-Bruxelles

Promotore: Cooperativa La Cité Moderne

Urbanista: Louis Van Der Swaelmen e Victor Bourgeois

Architetto: Victor Bourgeois

Numero di alloggi previsti: 275 alloggi

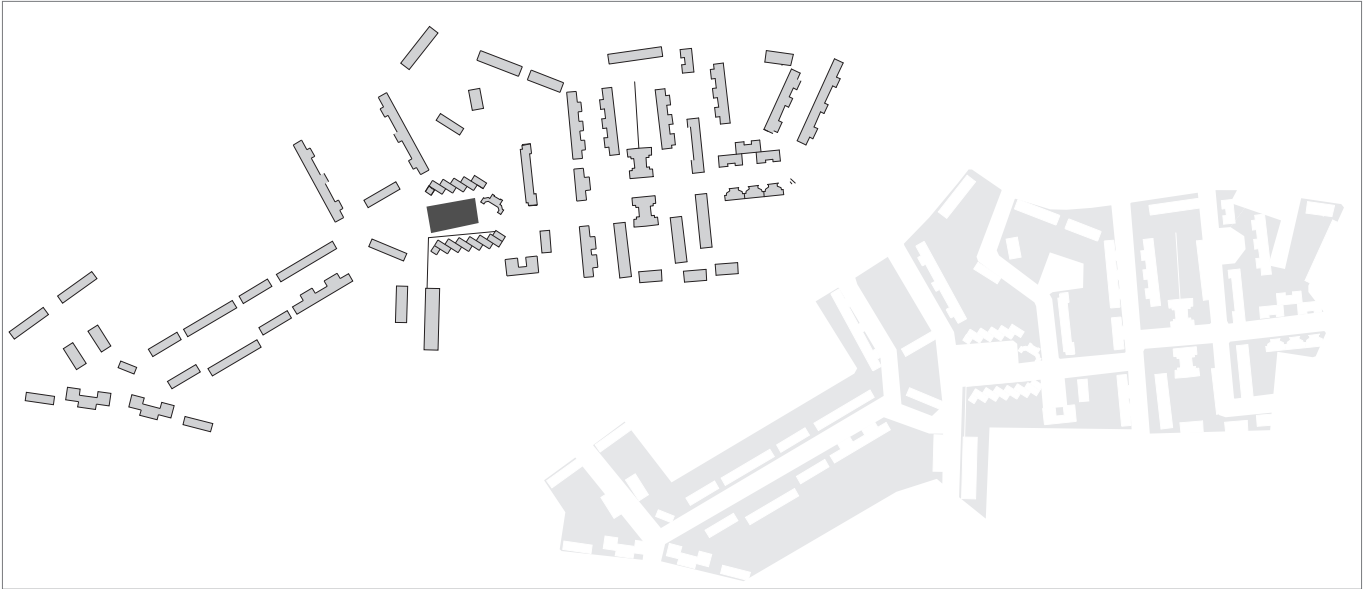
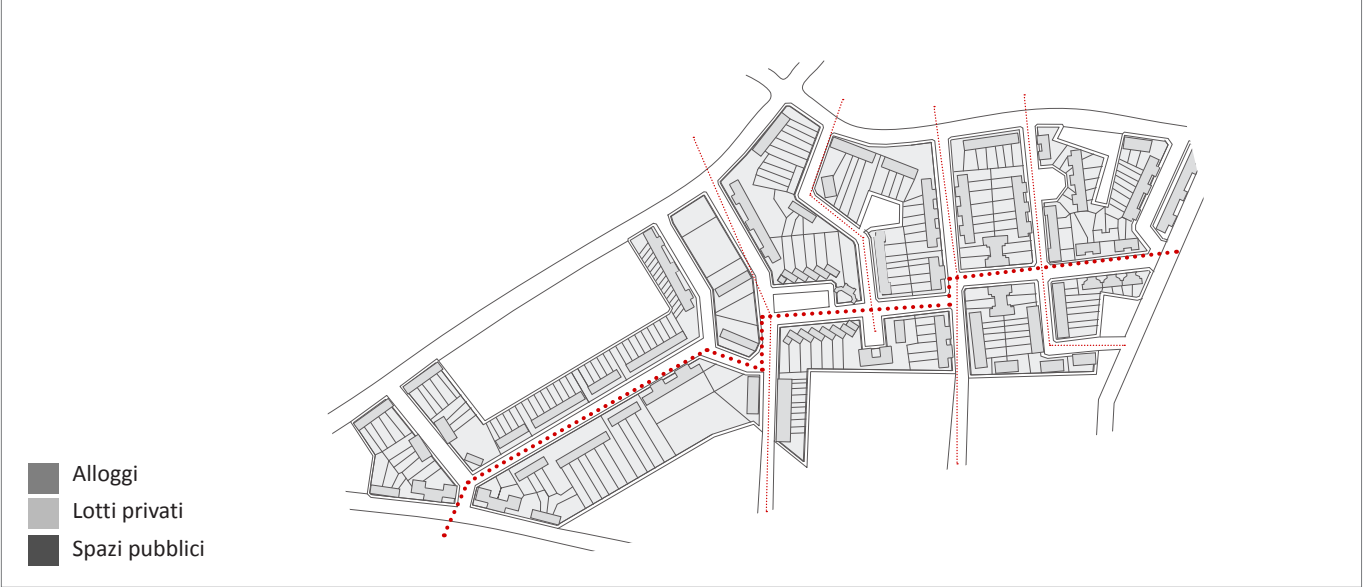


Foto aerea

CITÉ MODERNE BERCHEM. La città moderna cubista.

Berchem-Sainte-Agathe o la *città moderna* costituisce una tappa fondamentale nell'itinerario progettuale di Victor Bourgeois, nonché uno dei progetti più significativi per quanto concerne l'architettura moderna nel Belgio degli anni 1922-25. A Bruxelles, nel 1922, si costituì la cooperativa dei locatari "*la cité moderne*" che affidò il progetto della nuova città giardino all'architetto Bourgeois. Egli disegnò una piccola città giardino, a ovest della capitale, di duecentosettantacinque abitazioni, i cui spazi verdi furono elaborati congiuntamente all'urbanista Van der Swaelmen, che pensò a una serie di strade-corti a uso privato degli abitanti. Bourgeois studiò 15 tipi di abitazione differenti e al centro disegnò la *Place des Coopérateurs*, che divenne il fulcro della città grazie ad un edificio pubblico destinato a sale comuni, biblioteca, a un centro civico e a magazzini, e il cui riferimento al *De Stijl* è chiaro. L'architetto, infatti, appena tornato da un viaggio in Olanda, si impegnò a

citare in *Berchem-Sainte-Agathe* i maestri nordici, e ne reinterpretò i concetti attraverso un'approfondita ricerca tipologica che costituisce la vera caratteristica della *cité moderne*, formando, in uno spazio così limitato, un paesaggio urbano assolutamente diversificato, complesso e studiato in ogni suo punto. Per quanto riguarda la disposizione delle piante, infatti, Bourgeois impose l'orientamento est-ovest, studiando gli alloggi in modo tale da poter avere un'illuminazione diretta. Su *Place des Coopérateurs* li ruotò di 45 gradi per lo stesso motivo. Inoltre, l'architetto non si focalizzò solo sulla ricerca tipologica, bensì, azzardò nuovi metodi costruttivi, optando per costruire le case in calcestruzzo magro composto di scorie industriali, colato nelle armature dell'altezza di un piano, smontabili e riutilizzabili. Questa tecnica, detta *Nonplus*, permise di ridurre i costi di un 15% in fase di costruzione. In Berchem è il progetto di architettura che plasma il luogo circostante, diversamente da quello che avveniva in città più 'organiche' in cui era la natura a disegnare l'habitat.

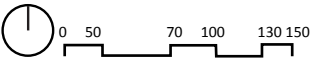


Organizzazione degli spazi della città di Berchem-Sainte-Agathe

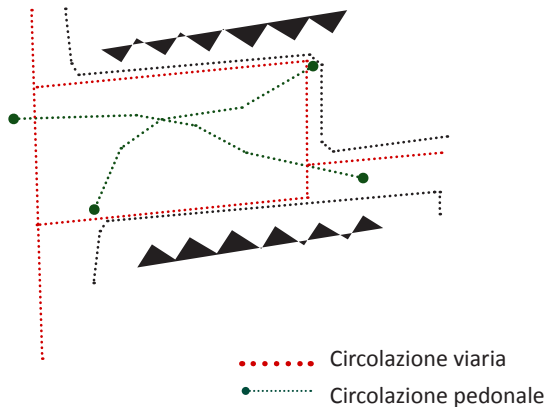
Planimetria schematica.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi e alla piazza.

Analisi degli spazi vuoti destinati a lotti privati.



SISTEMA A "ALBERO"

**Organizzazione degli spazi della Cité Moderne**

La piazza principale è determinata da un sistema stradale ad "albero" con le vie laterali che si intersecano su una via principale e dalla rotazione a 45 gradi degli alloggi.

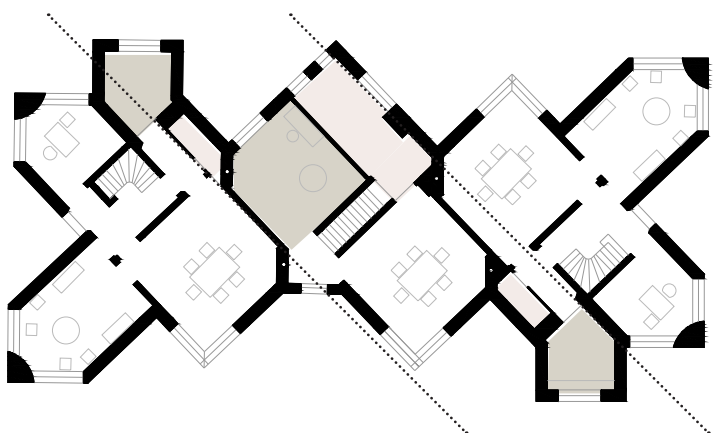
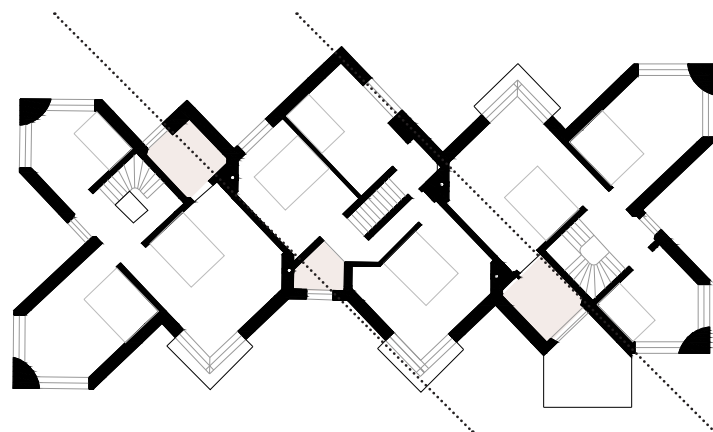
Studi schematici sulla circolazione viaria e pedonale della piazza.

Foto del plastico del progetto di Victor Bourgeois.



In centro pagina: foto della *Place des Coopérateurs*.

TIPOLOGIA



zona servizi
 zona cucina

Piante piano terra e primo piano degli alloggi a 45 gradi, su *Place des Coopérateurs*.



Vista degli alloggi su *Place des Coopérateurs*.

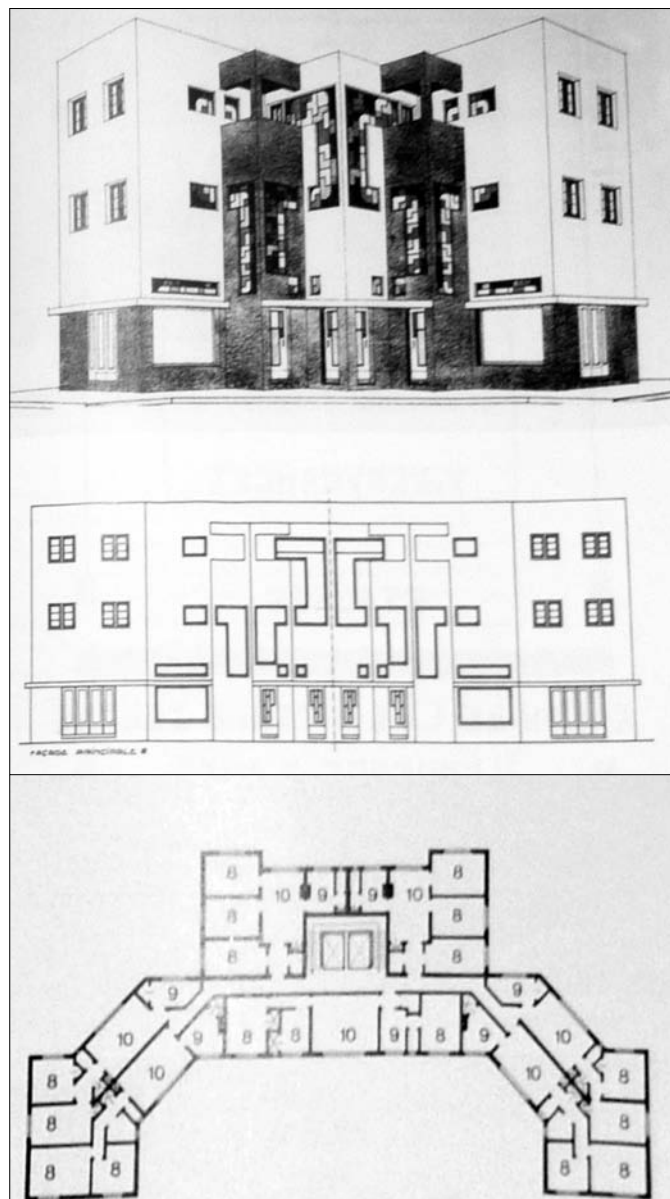


Foto dell'immobile ad appartamenti di *Berchem-Sainte-Agathe*.



Vista degli alloggi sociali.

EDIFICIO PUBBLICO



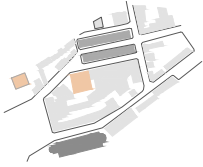
Cité administrative di *Berchem-Sainte-Agathe*, prospetti e pianta tipo.
Disegni di Victor Bourgeois, 1922.



Foto attuale del centro sociale di *Berchem-Sainte-Agathe*.

Atlante grafico 1

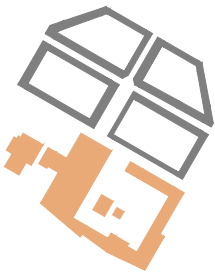
EVOLUZIONE MORFOLOGICA DELLE CITTÀ-FABBRICA NEL XIX SECOLO



Grandes Rames-1808



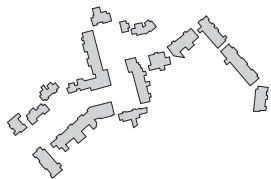
Grand Hornu-1816



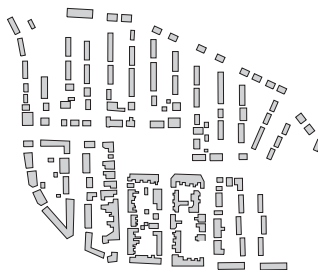
Bois du Luc-1826

Evoluzione della forma delle città nell'Ottocento.

EVOLUZIONE MORFOLOGICA NELLE CITTÀ GIARDINO DEGLI INIZI DEL XX SECOLO



Rue de Mallar - 1925



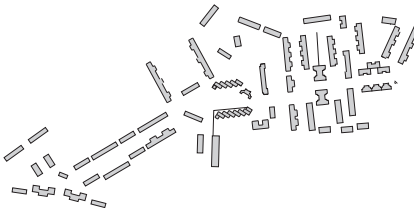
Tribouillet - 1930



Le Logis et Floréal - 1921



Kapelleveld - 1922

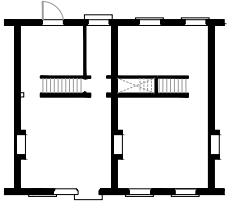


Berchem-Sainte-Agathe - 1922

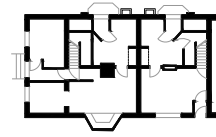


Evoluzione della forma delle città giardino.

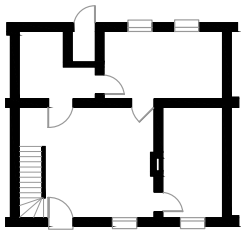
EVOLUZIONE DELLA PIANTA DAL XIX AL XX SECOLO.



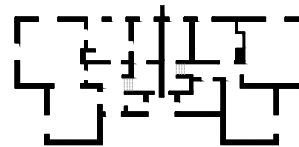
Grand Hornu-1816



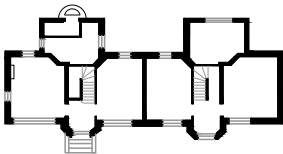
Le Logis et Floréal - 1921



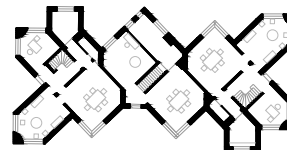
Bois du Luc-1826



Kapelleveld - 1922



Rue de Mallar - 1925



Berchem-Sainte-Agathe - 1922

Evoluzione delle piante tipo degli alloggi delle città sociali dall'800 alle città giardino.

NOTE:

1 Tratto da W. Benjamin, *Exposé of 1935 cap. IV. Louis Philippe, or the Interior, The Arcades Project*, Harvard University Press paperback edition, 2002, p. 9.

2 Si rileva che i termini *abitare*, *abitazione* e *abito* abbiano tutti la stessa derivazione etimologica: infatti, abito (inteso come costume), in lat. *habitus*, deriva da *habito*, il frequentativo del verbo *habeo* (avere) che significa avere, abitare, dimorare. Quindi, si forma il gioco di parole “l’abito di abitare un’abitazione”. Lo stesso avviene nella lingua francese in cui si distinguono *habiter* e *habitation* per riferirsi al vivere una casa.

3 Charles Buisson, *De la disposition et du développement des rues et des espaces libres dans la villa*, «L’Emulation», 32, n. 1, Gennaio, 1907, p. 5. Tratto da M. Smets, *L’Avènement de la cité jardin en Belgique: Histoire de l’habitat social en Belgique de 1830 à 1930*, Pierre Mardaga, pp. 70-71.

4 Charles Buisson (1837-1914) è stato uno dei più importanti politici belgi, molto attivo nell’ambito di decisioni riguardo lo sviluppo urbanistico di Bruxelles. Sindaco della città fino al 1899, sostenne con forza la protezione degli edifici della piazza principale della capitale, oggi, per altro, iscritta nel patrimonio mondiale dell’UNESCO.

5 Gli atti del congresso menzionato si possono scorre in: *International congress of architects*. 7th, London, 1906, ed. The Royal Institute of British Architects, London, 1908. Fonte: <https://archive.org/details/internationalco00archgoog>.

6 Ibidem, Ch. Buisson, *The planning and laying-out of streets and open spaces*, 18 Luglio 1906 in «Seventh International Congress of Architects», London, 1906, p. 870.

7 Ibidem, Ch. Buisson, riflettendo sul concetto di città, scrisse “Nous ne pensons pas qu’une ville humaine doive être uniquement une usine, combinée mécaniquement pour

satisfaire aux seules exigences matérielles de la circulation, aux seuls besoins du commerce, de la finance, de l’administration. [...] L’existence sans aspiration vers un idéal, sans une recherche de beauté [...] mène [...] au suicide. [...] Les administrateurs d’une ville ne sont pas uniquement les directeurs d’une usine [...] Ils ont à se préoccuper, non seulement de la santé physique de leurs administrés, mais encore de leur hygiène morale, sentimentale et intellectuelle. [...] La beauté d’une ville étendra son irradiation sur ses habitants”, p.872.

8 H. Hoste, *Bouwblokken III*, «De Telegraaf», 12 Gennaio, 1916, cit. da M. Smets, op.cit., p.95. M. Smets scrive: “De l’avis de Hoste de grands complexes d’habitations peuvent être traités comme un bloc, “c’est-à-dire comme une masse, un ensemble avec différentes parties alors que les autres constructeurs ont toujours essayé d’obtenir un ensemble en rassemblant différentes unités”. Inoltre, nella ville di Hoste era fondamentale che l’architetto trattasse il decoro delle strade e delle piazze come il disegno delle facciate individuali, e da ciò sarebbe nato il disegno delle città dell’avvenire.

Cfr: H. Hoste, *op uitkijk*, «Centraalblad der Bouwbedrijven», 20, n. 11, 14 Settembre 1918, M.Smets, *op.cit.*, p.96.

9 Benjamin, *op.cit.*

10 F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Laterza & Figli, Bari, 1982, p.4.

11 W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, trad. it. F. Desideri, in F. Rella (a cura di), *Critica e storia*, Cluva, Venezia, 1980, p. 203.

12 Si rimanda alle schede sintattiche presenti nel cap. 1 della presente Tesi di Dottorato.

13 A. Monestiroli, *L’architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., 1999, p. 61.

14 Nel 1838 venne nominata, a Bruxelles, dal Consiglio centrale, una commissione per verificare lo stato di salubrità delle abitazioni operaie e proporre un miglioramento. Nel 1851 si tenne a Parigi una Conferenza

Internazionale sul tema sanitario. Questo coincide con l’anno della prima grande *Esibizione Internazionale di Londra*, in cui vennero promosse tutte le nuove tecniche industriali.

15 Come Tafuri e Dal Co mettono in luce nel loro libro “nell’opera di Berlage l’evidenza e sincerità delle strutture coincidono con l’esposizione delle funzioni comunitarie degli edifici al pubblico urbano. Per opporsi al mondo frammentato e confuso, l’architetto propone un uso chiaro dei materiali e un ritorno alla strutturalità avanzata nel passato.” M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1972, p. 71.

16 Tratto da H.P. Berlage, *A la rédaction de La Cité*, «La Cité», n. 1 Luglio 1919.

17 Tratto da R. Moenaert, *L’architecture domestique de demain*, «La Cité», n. 1 Luglio 1919.

18 C. Ginzburg, *Mitos, emblemas indicios*, Gedisa ed., Barcellona, 1989. Illustrando il metodo morelliano, Ginzburg rammenta l’importanza di soffermarsi nei più piccoli e, alla vista, insignificanti dettagli per essere in grado di portare a termine un’indagine e ricostruire esaustivamente un fatto. Morelli era solito catalogare, in maniera scrupolosa, le caratteristiche, come la forma dei lobi o delle mani, dei quadri di autori importanti. Da questa minuziosa catalogazione riuscì a identificare gli autori di molte opere. Non è questo l’unico libro di Ginzburg a trattare di fatti “minori”.

19 B. Brecht, *Domande di un lettore operaio*, lirica. Fonte:

<http://www.filosofico.net/brecht83operaio3.htm>.

20 M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, 1973, p. 16. Lo storico si pronuncia sull’architettura illuminista e sul suo ruolo ideologico, come proseguo del simbolismo applicato di Ledoux, Lequeu, Durand. Fa presente che “l’architettura deve ridimensionare se stessa nell’entrare a far parte delle strutture della

città borghese[...].”

21 Tratto da W. Benjamin, in: *Exposé of 1935 cap. I. Fourier, or the Arcades*, op.cit., p. 5

22 F. Choay, *L'urbanisme, Utopies et réalités*, Lumen, Barcellona, 1970, pp. 21-22. L'autrice fa riferimento a due modelli spaziali di città futura che fanno perno all'urbanismo progressista e a quello culturalista. Il modello progressista, definito da autori come Owen, Fourier, Cabet, etc., orienta il pensiero in maniera positiva verso un mondo futuro guidato dal progresso e rifiutando l'architettura passata si rivolge esclusivamente a una geometria naturale. Il modello culturalista, invece, deriva dalle opere di Morris, Ruskin e Howard. Qui l'individuo è fondamentale ed è oppresso dall'industria, quindi, la città si oppone nettamente a quella facente parte del primo modello e torna ad essere “in natura”.

23 Y. Friedman, *Utopías realizables*, Gustavo Gili, Barcellona, 1977, p. 20.

24 M. Tafuri, M.Cacciari, F. Dal Co, *De la vanguardia a la metropoli*, Gustavo Gili, Barcellona, 1972, p. 19.

25 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, p. 553.

26 M. Tafuri et al., op.cit., p. 25.

27 K. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura*, G. Gili, Barcellona, 1981, p. 67. All'inizio del secolo, a Bruxelles, la ricchezza industriale cresceva proporzionalmente alla preoccupazione di mantenere un'identità nazionale. E nel 1870 l'architetto Joseph Poelaert (1817-1879) venne tacciato di non essere al passo con i tempi e di evocare un passato internazionale, e quindi antifiammingo, per aver realizzato un'opera neoclassica come il Palazzo di Giustizia.

28 La rivista «*L'Emulation*» fu editata per la prima volta nel 1874 e si può considerarla come la rivista di architettura di inizio secolo per antonomasia, nonché testimone attenta dello sviluppo architettonico del paese. Fu fondata da Valère Dumortier (1848-1903)

discepolo di Joseph Poelaert, nel cui studio si formò come disegnatore e poi come caporeparto per la chiesa di Laeken, che ne fu il primo direttore, al suo fianco, Charles Neute, anche discepolo di Joseph Poelaert, Ernest Allard e Jan Baes.

29 Cfr. con «La Cité», n. 6, Giugno-Luglio, 1925, p. 97.

30 M. Tafuri, F. Dal Co, op.cit., p. 11. Nell'accezione di Tafuri-Dal Co, l'*Art Nouveau* rappresenta un momento negativo, poiché, gli autori scrivono, “si tratta dell'ultimo tentativo da parte della borghesia di costruire un proprio spazio in una *koiné* generalizzabile ad ogni situazione e classe. Le opere di Van de Velde e Horta cercano di fare della forma uno strumento rivelatore di verità: nel suo progetto per la Maison du Peuple, Horta non si riferisce al popolo, ma ai vecchi frammenti di borghesia rimasti.”

31 Anche L. Van Der Swaelmen preconizzò la fondazione di un nuovo stile. A. De Ridder, *Un Urbaniste belge : Louis van der Swaelmen Les “Préliminaires d'Art civique et l'activité du C.N.B.A.C.”*, «La Cité», n. 9, Marzo, 1920, p. 180. Ridder scrisse: “Van der Swaelmen ne se dissimule pas qu'une réaction forte, au lendemain de la guerre, agira en sens bien opposé aux idées modernistes qu'il préconise et que défendent les grands comités internationaux de l'urbanisme» «Celui qui, s'adressant aux foules, atterrées par la douleur encore toute récente des pertes éprouvées, leur dira : Consolez-vous! moi je vais vous les rendre!, aura beaucoup de chances d'être cru sur parole. Et peut-être n'aura-t-il pas honte d'abuser la candeur des peuples en dressant une mascarade en vieux-neuf, inévitablement odieuse dans son effronterie dérisoire. Le vieux-neuf, tel est le premier danger[...].”

32 H. Vaes, *Commissaire Général de l'Exposition de la Vie Rurale L'Exposition de la vie rurale au Palais d'Egmont-Le Sens du Régionalisme*, «La Cité», n. 6, Dicembre, 1919.

33 T. Van Doesburg, *Classique-Baroque-Moderne*, Sikkell, Anvers, 1921, pp. 12-13-14.

34 J. Habermas, *Modernity vs Postmodernity*, «New German Critique», n. 22, 1981, p. 3. Habermas scrive: “Let me begin by defining these concepts. The term “modern” has a long history, one which has been investigated by Hans Robert Jauss. The word “modern” in its Latin form “modernus” was used for the first time in the late 5th century in order to distinguish the present, which had become officially Christian, from the Roman and pagan past”. Fonte: <http://www.jstor.org/stable/487859>.

35 *Ibidem*.

36 R. Moenart, *L'architecture domestique de Demain*, «La Cité», n. 1, Luglio, 1919.

37 Il comitato, indignato per il problema dello stato degli alloggi post guerra, discusse la necessità di costruire alloggi a basso costo e di restituire alla città spazi pubblici di qualità. Si analizzarono i nuovi progetti urbanistici presentati in Olanda, e si fecero dei confronti tra le situazioni di ambi i paesi. Si rese urgente costituire un piano di ricostruzione e sviluppo coerente con le azioni prese nel resto d'Europa.

38 Cfr. L. Van der Swaelmen, *Les sections étrangères d'urbanisme comparé*, in «La Cité», n. 4, 1919, pp. 76-82.

“Le 2 me ACTE DE LA RECONSTRUCTION est le PROBLEME DE L'HABITATION: “La solution du problème de l'habitation dite «à bon marché» ou «populaire», et transitoirement celle pour la classe moyenne, «est à la base de toute Urbanistique future» et cet aspect de la construction, ou l'étendue considérable que celle-ci couvrira, est appelé à conférer essentiellement à la Ville Moderne de l'avenir sa physionomie «sui-generis». On demandait tous genres et types d'Habitations à bon marché tant en «disposition contiguë» ou blocs continus que suivant celle en «ordre dispersé» dérivée des diverses modalités du système

dit « in Les Sections étrangères d'Urbanisme comparé Cité Jardin ». [...] Quelques conclusions générales tout à fait frappantes se dégagent de la comparaison de l'immense matériel d'Architecture moderniste ici rassemblé (et pour la première fois en de telles proportions, dans une Exposition). Les deux types fondamentaux d'habitations populaires : le type « caserne » et le type « Cité-Jardin », qui existeront ou coexisteront toujours, suivant les possibilités et les inéluctables nécessités locales, offrent dans tous les pays, sans concert préalable, de telles analogies d'aspect, que l'on est en droit d'y reconnaître les symptômes, d'une part, d'un style moderniste international de la petite architecture domestique (type « Cité-Jardin »), d'autre part d'un style monumental à dominantes de verticales et d'horizontales, aux masses « cubiques », aux rythmes géométriques, vers lequel convergent tous les facteurs architectoniques, fonctionnels et sociaux et esthétiques de l'heure présente: toitures plates; matériaux nouveaux; mécanisme; division, concentration et collectivité du travail; collectivité de l'habitation; « sky-scrapers »; art décoratif nouveau à caractère abstrait; nécessité de gagner du temps et besoin impérieux, cependant, de beauté générale obtenue de « rythme » du même coup de crayon que le rythme constructif statique, et non plus recherchée dans la superstition de la beauté individualiste ornementale. Ces faits éclatent de la comparaison des architectures modernistes néerlandaise-la première de toutes, américaine (Frank Wright), italienne, française (Tony Garnier), danoise, Scandinave, finlandaise, suisse, etc.”

39 F. Bodson, *La section Belge, quelques préliminaires*, in « La Cité », n. 4, 1919, p. 60. Bodson scrisse: “Il n’y a pas d’illusion à se faire. Peu de nos architectes, de nos artistes, comprennent l’ampleur de la

science de l’Urbanisme et comment se réalisera le développement harmonique de nos cités. Presque tous ceux qui établissent des projets de villes, en sont encore à l’A. B. C. de leur éducation urbanistique; ils ne voient encore que le côté archéologique des choses; conception des aspects de la cité pour lesquels on prendrait modèle sur des quartiers anciens ou dont on voudrait la construction suivant les canons des « styles » nationaux ou nationalisés; ceci devant impliquer un minimum d’aléas.”

40 Ibidem.

41 A. Ridder, *op.cit.*, pp. 182-183.

42 Da una lettera che Eggerix inviò a « La Cité » nel 1920, pubblicata in: J.J. Eggerix, *Les principes essentiels d'un quartier jardin*, « La Cité », n. 1, Novembre, 1920, pp. 5-11

43 P. Otlet, *l'Urbaneum*, « La Cité », n. 6, Gennaio, 1931, p. 123.

44 G. Linze, *Temps modernes*, in *Récits*, inédit.

46 Ch. Baudelaire, *Le Rêve belge*, XI, p. 438.

47 W. Morris, *News from nowhere*, p. 14-15.

Fonte: http://www.sfu.ca/~poitras/Morris_News from=Nowhere.pdf

48 A. De Ridder, *op.cit.*, pp. 182-183.

49 A. Ridder, Ivi, espone: “La cité est un organisme vivant collectif en voie de continuel devenir et qui crée à chaque moment de son évolution sa forme spécifique par assimilation fonctionnelle”.

50 Van der Swaelmen, *Cité Jardin et Floréal*, in « l'Habitation à Bon Marché », 5, n. 1 Gennaio 1925, p. 3. Tratto da M. Smets, *op.cit.* p. 111.

51 La transizione tra le teorie sulle *cités jardin* e la città verticale sono anticipate nel capitolo *Die Stellungnahmen zum Flach-, Mittel-und Hochbau*, in: *CIAM 3. Kongress, Rationelle Bauweisen (Rational Land Development)*, Brüssel, November, 1930. Tratto da *CIAM, Dokumente 1928-1939, Internationale Kongresse fur Neues Bauen; herausgegeben*, Von Martin Steinmann, Basel; Stuttgart, Birkhauser, 1979. 1 v, pp.

100-101: “... Ce sont justement ces services comuns qui, en donnant aux individus tous les avantages de la vie sociale, leur assurent une plus stricte isolation et une plus grande liberté dans leurs cellules d'habitation. [...] la vie collective et l'isolement cren le type de la nouvelle maison d'habitation. [...] l'avenir est aux maisons hautes.”

52 Attorno all'ellisse del corpo di fabbrica, si costruirono file di alloggi perfettamente speculari e uguali tra loro. La geometria dell'impianto organizzativo del *Grand Hornu* come l'architetto Isabella Friso (1977), esperta nello studio della geometria applicata all'architettura moderna, osserva “...rievoca, nell'apparato architettonico, quel leggendario *Doppelgänger* della letteratura tedesca: un'architettura che si riflette in se stessa, nel suo doppio invertito che non lascia presagire nulla di buono. La specularità dell'architettura associata alla ripetizione seriale dei suoi elementi ha un'azione destabilizzante nel fruitore, causata da una percezione alterata dello spazio”. Tratto da I., Friso, *Sul limite in Louis I.Kahn: disegno e artificio*, articolo scritto per la tesi di dottorato *Hic sunt leones: La presenza del limite nell'architettura contemporanea, il salk institute di Louis Isidore Kahn*, a cura di I.Friso, Luav, Venezia, 2013.

CAPITOLO III

VERSUS GLI ANNI '50: EVOLUZIONE DELLA FORMA DELL'ABITARE NELL'ALLOGGIO SOCIALE

Struttura del capitolo III

VERSUS GLI ANNI '50

*O evoluzione della forma dell'abitare
nell'alloggio sociale*

3.1 1945-1960: Evoluzione.
_Progetti e visioni

3.2 1928-1931 La città immaginata.

3.3 1940-1960 La città densificata.

Scena 3: Dialoghi.



JULIAN SHILLEMAANS (1906-1943)

Sognando il futuro

_Biografia

_Progetti principali

_Una città per 35 milioni di abitanti. 1930-1935. L'utopia del futuro



RENAAT BRAEM (1910-2001)

Sofisticato dissenso

_Biografia

_La Ville Linéaire. 1934-1935. La città socialista immaginata

_Altri progetti residenziali

_Altri progetti per complessi residenziali

_Kiel. 1949-1958. L'eleganza dei *pilotis*

_Heyssel. 1956-1974. La *cit  modèle* a Bruxelles



GROUPE EGAU (1950-1992)

Velocit , tecnica, alta densit 

_Biografia

_Progetti principali

_Rue Vaudrée, Angleur. 1951. Blocco semi-aperto

_Droixhe. 1954-1970. La citt  moderna di Liège



L'EQUERRE (1935-1982)

Teoria applicata

_Biografia

_Fl malle-Haute, Trixhes. 1955. L'*unit  de voisinage*



WILLY VAN DER MEEREN (1923-2002)

Il coraggio della sperimentazione

_Biografia

_Progetti principali

_Evere. 1954-1961. Edificio a lastra

Atlante grafico 2

1945-1960: Evoluzione

Progetti e visioni

*“Wandelgids in de Belgische jungle, bestemd voor ontwakende
slaapwandelaars”.^{1*}*

Nel Novecento, si rinnovò la volontà di dedurre dai concetti eudemonistici quelle regole che avrebbero reso la città collettiva luogo ideale per la nuova società, le cui ossessioni sarebbero state rappresentate dalla macchina, dalla velocità e dalla tecnologia.

Nel congresso CIAM del 1930, ci si interrogò sulla relazione tra l'architettura e gli effetti esterni, quali rumore, luce, aria, per comprendere come un buon uso di questi avrebbe potuto incidere nella qualità dell'opera costruita.² Si cominciarono ad indagare questi fattori, oltre che la forma propria dell'architettura, propiziando il progetto di edifici verticali piuttosto che il disegno di alloggi sparsi nel verde, che avrebbero costretto le famiglie a vivere in uno stato di eremitaggio, lontane da qualsiasi spazio aggregativo pubblico.³ Se ne dedusse che l'*habitat* sarebbe potuto essere notevolmente migliorato, fornendo non solo degli alloggi aventi una adeguata quantità di luce naturale, di aria e di isolamento sonoro, ma soprattutto assicurando all'area residenziale tutti quei servizi comuni che avrebbero potuto fornire agli individui i vantaggi della vita sociale. Sulla base degli studi condotti nell'ambito del congresso del 1930, tale prospettiva abitativa avrebbe potuto stimolare la vita comunitaria, garantendo, allo stesso tempo, una gran libertà, all'interno di ciascuna cellula abitativa. Venne proposta la concezione di città come espressione delle diverse relazioni sociali, fuse in un unico organismo,⁴ in cui la *maison haute*⁵ ne avrebbe costituito l'esteriorizzazione perfetta (figg. 72-73). Inoltre, senza dubbio, l'espandersi dell'industria stava esigendo la costruzione rapida di nuove aree residenziali atte a contenere il massimo numero di installazioni e volte a circoscrivere, quanto più possibile, gli spostamenti tra un luogo e l'altro. Rendere funzionale i nuovi quartieri diventò lo scopo principale dell'architettura del post-guerra. Si fissarono dei punti essenziali sui quali sarebbe stato decisivo lavorare:



Fig. 72. Renaat Braem: *la città socialista vista con gli occhi di un cattolico*, 1953.

“1. La ville doit assurer, sur le plan spirituel et materiel, la liberté individuelle et le bénéfice de l'action collective. [...] 3. l'urbanisme doit fixer les relations entre les lieux consacrés respectivement à l'habitation, au travail, et aux loisirs, selon le rythme de l'activité quotidienne des habitants. L'habitation doit être considérée comme l'élément central de l'organisation urbaine”.⁶

Ponendo, quali chiavi di lettura dell'urbanismo, le sole quattro funzioni *lecorbusieriane* (*abitare, lavorare, ozicare, circolare*),⁷ si iniziò a proporre un disegno per città composta da fasce, in cui i percorsi pedonali avrebbero dovuto essere differenziati da quelli veicolari. La *Carta di Atene*, inoltre, manifestò la preoccupazione per il diffondersi di sobborghi scollegati dai centri delle città e per l'accrescimento di periferie, sviluppatesi senza alcun programma urbanistico o architettonico concreto, che divenivano rapidamente spazi marginali e squallidi. La



Fig. 73. Renaat Braem: *la città cattolica vista con gli occhi di un socialista*, 1953.

città concentrica, il cui nucleo antico, racchiuso dalla cinta muraria, si configurava come un'isola autosufficiente, divenne l'antitesi della città socialista.⁸ Sul punto, Ernst May (1886-1970), nel suo intervento *L'Urbanisme en U.R.S.S.*, svolto nel 1931, durante la conferenza «*Das Neue Rußland*», tenutasi a Berlino,⁹ volle promuovere proprio l'impostazione socialista. May dichiarò che le nuove forme di vita sociale, delineatesi nella repubblica sovietica, avrebbero potuto essere alla base delle nuove politiche di pianificazione urbana e di costruzione di alloggi. Secondo la sua visione, sarebbe stato opportuno rendere l'organizzazione spaziale, di alloggi, strade, edifici pubblici e luoghi di lavoro direttamente proporzionale alla struttura sociale della città moderna. In tale ottica, l'organizzazione socialista sarebbe stata inconciliabile con quella della città capitalista. Nel nuovo sistema urbano, avrebbe dovuto esserci una separazione netta ma equa, tra gli spazi destinati all'industria, ai quartieri residenziali, alla circolazione, al verde. Concretamente, May, nel suo intervento, propose:

“... la séparation nette des zones industrielles et des quartiers résidentiels, l'étude d'un réseau de circulation rationnel, la répartition systématique des zones de verdure sont les conditions essentielles d'une urbanisation saine: les gros blocs de construction fermés cèdent le pas aux ensembles sériés”.¹⁰

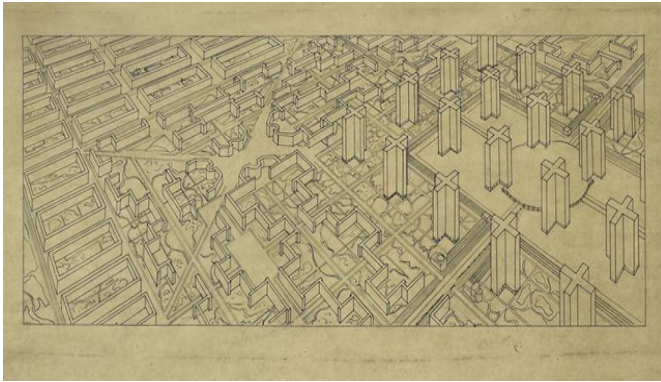
La creazione della città socialista, secondo le norme degli architetti russi, avrebbe dovuto opporsi a quella della città capitalista, sia come spirito, che come organizzazione. Sarebbe stato necessario, quindi, fissare dei criteri comuni per l'assetto di ogni agglomerato urbano e si sarebbero individuati due sistemi generali di urbanizzazione, finalizzati alla ri-strutturazione della società: la *ville dispersée* e la *ville satellite*.¹¹ Inoltre, la città lineare avrebbe dovuto essere considerata come una forma generata dal primo sistema, con edifici industriali disposti in serie, secondo la successione razionale di lavori, e la città residenziale sviluppata parallelamente a questi, con una fascia di verde che avrebbe dovuto assurgere da filtro separatore. In ogni caso, il carattere fondamentale per lo sviluppo della città socialista, considerata l'importanza degli spostamenti dal luogo abitato a quello di lavoro, fu prevedere una rete di trasporti che agevolassero il collegamento degli operai con le fabbriche, prestando molta attenzione alla progettazione di linee ferroviarie idonee.

La ricerca sulla creazione di un *habitat* funzionale spaziava, dunque, dalla progettazione urbana al disegno degli alloggi, nella convinzione che tre sarebbero state le tipologie atte a configurare la nuova città: la *maison particulière*, integrata da contigui spazi pubblici comuni, l'alloggio collettivo, integrato da spazi comunitari previsti nel suo interno, e le case collettive, ossia alloggi in cui la popolazione divideva equamente

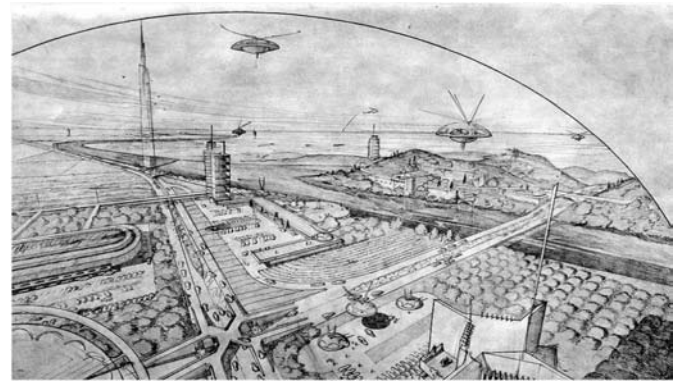
tutti gli spazi.¹² Venne individuato l'ostacolo alla buona pianificazione urbana nell'ambito dei precedenti progetti di espansione delle città. Infatti, fu rilevato uno scarso coordinamento funzionale degli agglomerati sociali, un'attrezzatura insufficiente a coprire vasti territori, una non-determinazione dei nuclei di condensazione culturale e produttiva, uno studio efficiente dei sistemi di comunicazione. Nei regimi capitalisti dove prosperava la speculazione immobiliare, erano state bloccate tutte le soluzioni urbanistiche e se da una parte si spingeva alla dissociazione dei grandi nuclei urbani, dall'altro si pensava alla costruzione di megalopoli che avrebbe risolto qualsiasi problema. Di fatto, si iniziò un sistema di zonizzazione che avrebbe non solo configurato la città, ma anche suggerito un nuovo stile di vita ai residenti, definendo la proporzione tra le varie aree abitabili.

In Belgio, l'industrializzazione rapida e la necessità di alloggi da ricostruire imposero l'intensificazione della costruzione di grandi aree residenziali, aderendo all'idea della città socialista e facendo riferimento in particolare alla città lineare di Nikolay Alexandrovich Milyutin (1889-1942).¹³ Si iniziò a pensare che la soppressione dell'opposizione tra città e campagna sarebbe stata impossibile, a meno di non voler inglobare quest'ultima nella pianificazione per la nuova città. La città lineare, divisa a fasce, diventò la soluzione cui lavorarono alacremente due architetti belgi: Renaat Braem (1910-2001) e Julien Schillemaans (1906-1943), proponendo due tipi di pianificazione che sarebbero, poi, rimasti 'su carta'. Gli articolati progetti urbani, mai realizzati, visioni di quello che sarebbe dovuta essere la città funzionale del futuro, ispiratisi alle proposte utopiche di pianificazione urbana del periodo, furono: la *Città Mondiale per 35 milioni di abitanti* (1928-1931) di Julien Schillemaans e la *Cité Linéaire* (1931) di Renaat Braem che avrebbe dovuto collegare Anversa con Liège.

CITTÀ SOCIALISTE UTOPICHE

Fig. 74. Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930-1946.**Urbanismo.**

Nei primi anni '30, Le Corbusier (187-1965) elaborò il progetto della *Ville Radieuse*, per un milione e mezzo di abitanti, da diffondere come modello per una città moderna. La residenza avrebbe previsto delle cellule abitative accostate, volte a formare un macro edificio in linea, di undici piani e di lunghezza indefinita: il *redent*. I fabbricati e le superstrade si sarebbero eretti su *pilotis* lasciando libero il terreno che sarebbe diventato, quindi, un parco percorribile solo dai pedoni e, al cui interno, si sarebbero trovati i servizi pubblici. L'architetto prevede una distinzione netta tra le funzioni dell'abitare la città: individuò delle zone per la residenza, quelle per il lavoro (industrie leggere e pesanti), destinando un'area agli affari e alle attività speciali (università, sedi amministrative, etc.), predisponendo in essa dei grattacieli, distanziati nel verde, serviti dalla stazione ferroviaria e dall'aeroporto.

Fig. 75. Frank Lloyd Wright, *Broadacre city*, 1932.**Proposta territoriale .**

Frank Lloyd Wright propose il progetto per un insediamento, *Broadacre City*,¹⁴ come una proposta territoriale per una 'non-città', basata sul decentramento e la ridistribuzione dei manufatti urbani nei territori circostanti. Questo insediamento avrebbe avuto l'aspirazione di ri-equilibrare il rapporto tra uomo e natura, posto che volgeva lo sguardo alla ruralità, generatrice, secondo Wright, di una società ideale. Il nome, *Broadacre*, fu dato perché ogni famiglia avrebbe potuto beneficiare di un acro di terra, da gestire in totale autonomia. Così, in un'area occupata da circa 1400 famiglie, la natura sarebbe stata l'elemento fondamentale della pianificazione, implementata da altre unità funzionali, quali aree industriali, commerciali, sanitarie, culturali, residenziali. Le unità abitative più adatte, a quella che per Wright sarebbe stata la città del futuro, sarebbero state delle case individuali.

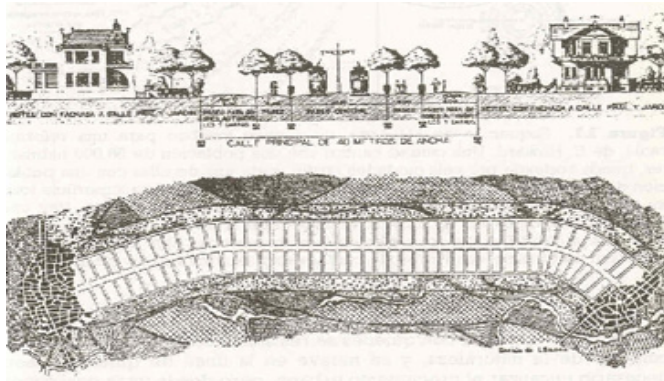


Fig. 76. Arturo Soria y Mata, *La città lineare*, 1882.

Razionalità e geometria.

A seguito di un'analisi sui problemi della città industriale, della sua espansione e dell'inurbamento della campagna circostante, nonché, soprattutto, sul problema relativo alla locomozione, Arturo Soria y Mata (1844-1920) definì la sua proposta per una città lineare, ottenibile centralizzando le infrastrutture e meccanizzando i trasporti. Il progetto si sarebbe dovuto sviluppare realizzando un quartiere lungo un complesso infrastrutturale della periferia madrileña, ma che sarebbe potuto essere esteso in tutta la superficie terrestre, grazie alla geometria e triangolazione usata nel disegnare la città stessa. Lungo l'asse della città lineare sarebbero stati concentrati tutti quei sistemi di trasporto utili a collegare i sobborghi adiacenti, in modo da ottenere un'urbanizzazione assoluta anche della campagna. Il sistema di trasporto, dunque, sarebbe stato il perno attorno a cui avrebbe ruotato l'intero *habitat*.

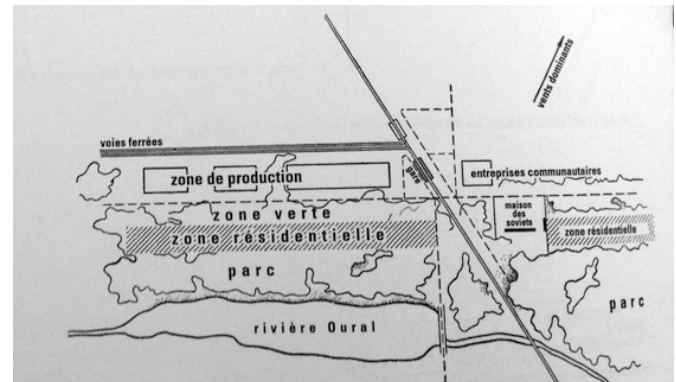


Fig. 77. Nikolay Alexandrovich Milyutin, *La città lineare*, 1930.

La città socialista.

Lo schema della città lineare, che Nikolay Alexandrovich Milyutin (1889-1942) presentò nel suo libro *Sosgorod* nel 1930, si inserisce nel contesto della volontà di costruire una società egualitaria, attraverso il ridisegno del territorio. La necessità fu quella di rivedere il sistema produttivo e gli effetti che questo aveva causato sul territorio, ridisegnandone l'assetto e promuovendo alloggi collettivi, invece che abitazioni individuali. La nuova città socialista si sarebbe dovuta comporre di sei fasce parallele (una zona dedicata alla ferrovia, una all'industria, alla zona verde con autostrada, alle residenze e alle scuole, una per il parco e per la zona agricola) e la via ferroviaria avrebbe dovuto collegare tutta la lunghezza della zona industriale. Il suo pensiero fu applicato nei progetti, mai realizzati, per la città mineraria di *Magnitogorsk* e per Stalingrado.

1928-1931: La città immaginata

*"Hoe zal die stad van morgen zijn?
Een vuilnisbak, een schrijn?
Een stad voor de mens?
Een stad voor het zwijn?
Stenen en wolken, aarde en water zwegen.
Evenmin ligt het antwoord te rapen langs de wegen".¹⁵*

La relazione instauratasi tra ideologia socialista e speranza per un mondo migliore, applicata alle proposte per nuove urbanizzazioni, e la conseguente formazione del prototipo per una città socialista, fu alla base delle epifaniche riflessioni sul riassetto della *ville moderne*.

I progettisti dei primi anni '30 dovettero affrontare la sfida di proporre piani volti a far convivere i nuovi programmi di sviluppo che, in quel periodo, si contrapponevano e si permeavano. Gli studi contemporanei sul riassetto urbano e sulla crescita dell'*urbe* verso la periferia individuarono delle città non confortevoli per essere abitate. In particolare, in Belgio, l'architetto Julien Schillemaans individuò delle problematiche nell'espansione della città operaia e volle riorganizzare completamente gli spazi, favorendone la qualità e compenetrando l'assetto concentrico con quello lineare. Nel pensiero dell'architetto, si sarebbe dovuto trattare di un progetto di magne dimensioni. Julien Schillemaans, molto critico nei confronti della città capitalista, e mosso dal desiderio di sovvertirne la struttura politica e urbana, iniziò a riflettere sul rapporto tra architettura e società, immaginando l'eliminazione completa delle classi sociali e un assetto comunitario basato su giustizia, egualità e sviluppo. Prendendo coscienza delle insufficienze dei progetti che riguardavano l'espansione urbana, cominciò, in questo periodo, a sognare la creazione di una megalopoli, che potesse avere contatto con la natura e in cui gli spettri della vecchia società capitalista sarebbero stati completamente rimossi. Si concentrò sulla prefigurazione di una catena di mega-strutture, ognuna delle quali avrebbero ospitato trentacinque milioni di abitanti e lavorò a questo progetto per cinque anni, dimostrando matematicamente che l'essere umano può trovare nella città socialmente ed economicamente rinnovata il contatto indispensabile con la collettività e, allo stesso tempo, l'isolamento necessario allo spirito. La cosa più importante, secondo la propria concezione, era che città e campagna fossero

un tutt'uno in grado di offrire questa stabilità emotiva. L'architetto, nel suo progetto mondiale che allo stesso tempo distruggeva la città originaria per trasformarla in un nuovo sistema, immaginò una società in cui ogni ingiustizia sarebbe stata bandita e in cui la fratellanza sarebbe stata l'elemento basico affinché tutti gli abitanti avessero gli stessi diritti.

La fascinazione per le teorie sulla città lineare e la volontà di rendere concreta la visione di città moderna, socialista, già proposta da Schillemaans, si esprime nel progetto per la *Ville Linéaire*, in cui Renaat Braem disegnò una città che avrebbe dovuto collegare Anversa con Liège.

Nel suo libro, *Het lelijkste land ter wereld*, (trad. it.: *Il paese più brutto del mondo*),¹⁶ Braem annotò, tassonomicamente, ciò che si poteva tristemente riscontrare viaggiando attraverso il Belgio: un caos diffuso, un amalgama di diversi stili architettonici, colori disarmonici, delle infinite varietà di edifici non funzionali e un'assoluta mancanza programmatica a livello urbanistico. La disomogeneità architettonica e urbanistica determinavano, secondo l'architetto, la "bruttezza" del suo paese. Per questo motivo, Braem, nel capitolo sulla dissoluzione dell'urbano e del rurale criticò aspramente il fatto che ogni struttura architettonica mostrasse una troppo stretta correlazione con il traffico e che, in tal modo, la città fosse stata tramutata, in "un'informe macchia amorfa, sulla superficie terrestre, senza un ordine riconoscibile, cresciuta lungo il percorso della minor resistenza".¹⁷ Braem rilevò che nella moderna città belga, costruita, per lo più, su dei piani di urbanizzazione casuali, la casa unifamiliare rappresentava il manufatto architettonico di assoluta rilevanza. Tuttavia, secondo l'architetto, ciò dimostrava una palese mancanza progettuale, malcelata dall'incorporazione di una moltitudine di elementi decorativi, applicati solo al

fine di rendere l'idea di un'illusoria ricchezza. Nei suoi scritti, egli ironizzò sulla relazione tra campagna e città, sostenendo che il pericolo più grande che il mondo moderno si stava preparando ad affrontare era quello di risultare inadatto ad apportare quelle riforme che avrebbero potuto annullare la separazione tra le due, facendone luoghi abitabili senza scinderli in due entità distinte e sconnesse:

"Nochtans heeft het gevaar waarmede wij te kampen hebben, veel meer diepgang dan een oorlog, zelfs een atoomoorlog, en overschrijdt het volkomen de grenzen van een sociale aktie, die zich met geleidelijke hervormingen zou vergenoegen en de opvatting zou huldigen dat ook stad en land door aanpassingen zouden kunnen bewoonbaar gemaakt worden".¹⁸

L'automobile, rifletteva l'architetto, era diventata uno strumento imprescindibile per collegare i luoghi di lavoro con i centri delle città e le vie di circolazione erano completamente inadeguate a sostenere il traffico che si andava formando. Dunque, dopo essersi chiesti se l'auto non fosse più importante dell'uomo – "De auto belangrijker dan de mens?"¹⁹ – lo sforzo principale su cui ci si sarebbe dovuti concentrare sarebbe stato quello di risolvere il problema della mobilità e di gestire la viabilità in modo da non interferire con le vie pedonali. A tal fine, sarebbe stato opportuno studiare un sistema incrociato, grazie al quale ottenere il miglior uso possibile del suolo.

Tale concezione dello spazio comportava che altri elementi, come ad esempio i negozi, il supermercato etc., avrebbero dovuto essere allineati lungo la strada, non essendo più concentrati in unico centro, come era avvenuto in passato. La città, dunque, aveva iniziato un processo di *de-centrifugazione*, espandendosi, appunto, senza alcun criterio. La città lineare, in questo senso,



Fig. 78. Alcuni appartenenti al gruppo CoBrA, 1948.

avrebbe aiutato ad organizzare il paesaggio e a restituire una coerenza organica tra urbe e campo, eliminandone l'effetto di confusione pernicioso, dovuto al netto contrasto tra questi due luoghi. Braem polemizzò acutamente contro la società del periodo, contro l'ascesa del capitalismo e la sua influenza sull'architettura e l'urbanistica. Scrisse, in *Het lelijkste land ter wereld*, di essersi approcciato a tutta la letteratura di sinistra, di aver preso le distanze da qualunque nazionalismo che sarebbe potuto sfociare in fascismo e di aver trasposto le teorie socialiste pullulando i propri disegni di bandiere rosse. Scostandosi da ogni romanticismo, l'architetto si rese conto che "un uomo nuovo sembrava necessario",²⁰ per fondare una nuova società libera da qualsiasi pregiudizio. L'esigenza di lavorare sul tessuto urbano, riformandolo, cercando di rivitalizzarlo, combinando la trasformazione fisica con quella sociale, fu un punto chiave del lavoro di Braem come progettista. Secondo il suo parere, un buon intervento di architettura non avrebbe prodotto esclusivamente degli spazi per la

collettività, ma avrebbe anche generato dei valori condivisibili. Il desiderio fu quello di intendere i luoghi periferici come parti integranti del sistema urbano complessivo e di sottoporli a atti di configurazione efficaci alla loro rivalorizzazione, staccandosi, però, da quello che il linguaggio internazionale architettonico stava promuovendo all'epoca. In tale prospettiva, l'architetto ricordò che nel suo percorso come apprendista nell'atelier di Le Corbusier, il maestro gli aveva confidato: "L'architecture peut, à elle seule, tout exprimer!".²¹ A tal proposito, Braem lo tacciò di semplice formalismo, polemizzando sul fatto che, in questo modo, l'architettura sarebbe stata avulsa da qualsiasi ideologia comunitaria, diventando puramente espressione scultorea e trascurando il proprio ruolo come motore sociale, in una società in piena evoluzione. L'architetto proseguì sostenendo che i progetti urbanistici di Le Corbusier, in questo senso, erano da considerarsi dei piani perfetti, dotati di un centro direzionale e di case tutte dello stesso tipo, ma privi di qualsiasi relazione

con la realtà. La città lineare, invece, avrebbe superato questo tipo di architettura, creando un linguaggio autonomo e una città funzionante.

Lo stesso desiderio sovversivo di fondare un linguaggio differente da quello internazionale e fornito di carica sociale, lo si ritrovò nel lavoro del movimento artistico *CoBrA* (fig. 78), fondato nel 1948 e sciolto nel 1951, da un gruppo internazionale di artisti. L'acronimo è la fusione delle iniziali di tre città, Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam. Il loro manifesto, *La Cause était entendue* fu concordato dagli artisti, provenienti dai tre paesi, tra i quali: Christian Dotremont (Belgio, 1922-79), Joseph Noiret (Belgio, 1927-2012), Asger Jorn (Danimarca, 1914-73), Karel Appel (Olanda, 1921-2006), Constant Nieuwenhuys (Olanda, 1920-2005), conosciuto come Constant et Guillaume Corneille van Berverloo (Belgio, 1922-2010), che promulgava la volontà di un'azione collettiva volta a ripensare la creatività. Scopo fondamentale, per il gruppo, fu quello di riuscire a esprimersi liberamente, attraverso la materia, i colori, le parole, senza costrizioni o regole imposte, come accadeva negli altri movimenti. L'atto creativo, rifiutando dogmi e regole, si sarebbe dovuto evolvere esclusivamente nell'inconscio dell'artista stesso. Il manifesto dissuadeva, appunto, dalla volontà di essere soggetto a alcun motto e indicava i punti in comune e gli interessi che avrebbero unito lavoro, sperimentazione, attività collettiva gratuita.

“Un problema che avevo, un giorno, discusso con Breton fu quello dell'automatismo. Nel dipingere, mi è parso che il pittore più dello scrittore poteva raggiungere quelle regioni profonde dell'essere che Breton aveva ricercato nelle parole. Avevo anche capito che una tale pittura non poteva farsi che in uno stato medianico. Questi stati sono quelli che, Charles

Baudelaire chiamava i Paradisi artificiali. Per abolire la coscienza, per neutralizzare la ragione, come suggeriva Breton, l'alcool fu per me il più prezioso dei veleni”.²²

In questa ricerca costante di individualità artistica, CoBrA polemizzò con lo *Stile Internazionale*, battendosi per fondare un proprio linguaggio. In questo senso, l'astrazione pura e la geometria furono rifiutate, in quanto accusate di rompere completamente con la realtà e di apparire come una deviazione intellettuale, esclusivamente disincantata e vacua, quindi da considerarsi borghese. Gli appartenenti al movimento desiderarono un definitivo miglioramento della società, pensando che l'espressione creatrice potesse considerarsi un linguaggio universale. L'espressione creatrice si sarebbe compiuta attraverso la sperimentazione, presente non solo nella sfera scientifica, ma anche in quella artistica. Secondo gli esponenti di CoBrA, era essenziale che l'arte arrivasse, in ogni sua forma, alla massa, che si politicizzasse e assurgesse a voce di un cambio collettivo. In conflitto con i *Surrealisti* e con il *Movimento Internazionale*, gli artisti del nuovo movimento rivoluzionario si proclamarono a favore di una esplorazione sperimentale conoscitiva, connessa al marxismo. In *Vers une architecture symbolique*, Michel Colle²³ giudicò l'architettura razionalista troppo lontana dalle necessità reali dell'uomo e, polemizzando sugli edifici funzionali come *machines à habiter*, li tacciò di essere esclusivamente dei dormitori, in cui l'operaio trova riposo al termine di una giornata in fabbrica. Al contrario, Colle auspicò che gli edifici potessero presto divenire delle *machines à vivre*, in cui il lavoratore potesse trovare un rifugio. Per ottenere questa inversione sul concetto di abitare, l'architettura residenziale non avrebbe dovuto occuparsi esclusivamente della costruzione degli edifici in sé, ma anche di ripensare al loro legame con il contesto e riconnettersi alle aspirazioni e ai desideri umani.

1940-1960: La città densificata

“Il nostro periodo è un periodo di transizione. L'intreccio delle tendenze che derivano dal passato o additano l'avvenire, tendenze che si confondono e compenetrano in ogni dove, fa sembrare che il nostro tempo manchi di una precisa direttrice di sviluppo”.²⁴

Come mise in luce Sigfried Giedion (1888-1968), nel suo libro *Spazio, Tempo e Architettura*, in un periodo di passaggio si possono registrare contestualmente considerazioni opposte: il caos da una parte e, dall'altra, elementi concomitanti, aventi il potere di spianare la strada a nuove soluzioni.

Un altro evento drammatico come quello della seconda guerra mondiale interferì, ancora, sul piano dello sviluppo urbano del paese. Infatti, dopo il conflitto, il panorama si riconobbe molto simile a quello che il Belgio si era trovato ad affrontare nel 1919. La legislazione di questo periodo rinforzò i mezzi di finanziamento, per implementare la ricerca sulla qualità dell'*habitat*: la legge *De Teye*, varata nel 1948, favorì l'accesso alla proprietà privata, mentre la legge *Brunfaut*, nel 1949, istituì un fondo nazionale per l'alloggio (*Fonds National du Logement*) e predispose un margine economico per le infrastrutture delle città operaie. La domanda di alloggi fu altissima: circa 140.000 abitazioni distrutte dovevano essere ricostruite nel più breve tempo possibile.²⁵

L'attenzione si focalizzò ancora una volta sui suburbi, considerati non come luoghi subordinati, ma come forme di espansione create con criteri formali precisi. Ci si distaccò dalle teorie sulle città giardino e gli architetti belgi, aderendo ai principi proposti da Le Corbusier nella *Ville Radieuse* e nel *Plan Voisin*, spinsero la ricerca sull'abitare verso il modello di 'città verticale', in cui la tipologia di casa monofamiliare si convertiva in complessi di edifici sociali a blocco (fig. 79). Fu in questa fase che cambiarono radicalmente le relazioni tra l'alloggio, lo spazio circostante, gli edifici pubblici e il sistema sociale. La città, così provata dalle ostilità, aveva perso il senso di comunità per cui aveva lottato e aveva invertito il carattere monumentale proprio degli edifici pubblici, concentrandolo negli stessi complessi residenziali. Non esisteva più alcun luogo che rappresentasse la comunità come l'alloggio stesso.



Fig. 79. Renaat Braem, *Ville Linéaire*, 1933-34.

Inoltre, le nuove sperimentazioni in campo della tecnica e della costruzione portarono a una trasformazione radicale dell'alloggio. Nacque l'idea della prefabbricazione che, essenzialmente, avrebbe voluto implementare un tipo di costruzione economica e rapida. Di conseguenza, fu promossa la progettazione di prototipi economici di casa da applicare su larga scala.²⁶ Gli architetti aspirarono a usare l'architettura come un mezzo per apportare un miglioramento sociale e lavorarono per costruire alloggi sociali a basso costo, sfruttando le nuove tecniche edilizie. L'architettura si spogliò di qualsiasi ornamento, divenne "brutalista", nella propria essenza, e strenuamente funzionalista.

Gli architetti, che si trovarono a progettare nel dopoguerra, rinunciarono all'ideale di città giardino, per concentrarsi su nuovi modelli di organizzazione spaziale, che potessero far fronte all'esigenza di *logements pour tous*. Si iniziarono a disegnare *grandes ensembles* di edifici sviluppati in altezza, inseriti in aree verdi, secondo le indicazioni della *Carta di Atene* che

aveva fissato la qualità degli alloggi in aria, luce e natura per ogni struttura. È interessante notare come questa nuova maniera di progettare abbia proliferato nei nuovi piani architettonici e urbanistici, ove la strada e gli spazi pubblici divennero elementi autonomi e la nuova città si contraddistinse per l'alta densità e per la costruzione di edifici collettivi. Dagli anni '30 in poi, la ricerca sull'abitare condusse chiaramente a sperimentare il modello di città verticale, in cui la tipologia di casa monofamiliare si convertì in complessi di edifici sociali a blocco che furono collocati in territori spesso inviolati e, frequentemente, posizionati ben al di fuori dei grandi nuclei urbani. La casa individuale, si trasformò in appartamento, simbolo moderno del mutato *modus vivendi*. La modernità fu strenuamente cercata nel rigore, nell'omogeneità e nella purezza di ogni singolo elemento architettonico. Fu in questo panorama, in cui si fecero chiari i nuovi criteri architettonici, che nacquero i grandi quartieri ad alta densità: *Angleur*, *Droixhe* e *Trixhes*, nella città di Liège, *l'Heysel* e *Evere*, a Bruxelles, e *Kiel*, ad Anversa.

GRANDI ENSEMBLES



Fig. 80. Eugène Beaudouin, Marcel Lods, *La Cité de la Muette*, Drancy. 1931-1934.

Da città moderna a campo di concentramento.

La *Muette* fu acquisita nel 1925 da parte dell'Agenzia di Stato di HBM della Senna (OPHBMS), e il progetto fu affidato, nel 1929, agli architetti Eugène Beaudouin (1898-1983) e Marcel Lods (1891-1978). Inizialmente, furono previsti solo gli edifici a nastro, ai quali vennero aggiunte cinque torri di 15 piani, alte quasi 50 metri, e ospitanti 280 abitazioni. Gli altri 970 alloggi furono collocati nei blocchi orizzontali. La prefabbricazione di molti elementi, che furono costruiti direttamente in loco, fu un elemento chiave di questo progetto. Inoltre, spazialmente, Lods e Beaudouin cercarono di risolvere il problema della massima densità applicando i principi CIAM a questo modello di quartiere e, pertanto, creando una commistione armonica di torri edifici più bassi, giardini pubblici e spazi comuni. La *cité de la Muette* fu il primo *Grand Ensemble* d'Europa, ma funzionò poco tempo come luogo residenziale poiché durante la guerra fu convertito in campo di concentramento.



Fig. 81. Chamberlin, Powell & Bon, *Barbican*, London, 1960-1970.

Un'isola nella City.

Il *Barbican* è il più grande centro congressuale e area residenziale d'Europa. Fu sviluppato dagli architetti Peter S. Chamberlin (1919-1978), Geoffrey Powell (1920-1999) e Christoph Bon (1921-1999) nell'intento di trasformare una zona di Londra, devastata dai bombardamenti avvenuti durante la Seconda Guerra Mondiale. Il complesso del *Barbican* si trova in un'area che il Comune destinò alla costruzione di un nuovo quartiere, suggerendo che questo non dovesse essere esclusivamente un'area residenziale, bensì un complesso più articolato. Il programma annoverò degli edifici residenziali e tre torri, atti ad ospitare alloggi per 6000 persone, degli auditorium, un teatro, una biblioteca e vari spazi dedicati a ristoranti, luoghi di shopping, uffici, piazze, giardini privati e pubblici. La circolazione veicolare fu totalmente separata da quella pedonale. Quest'ultima venne realizzata ad una quota più elevata rispetto a quella della strada, facendo in modo che tutto il complesso si articolasse come un'isola nel cuore della città.



Fig. 82. Luigi Carlo Daneri, INA-Casa a Forte Quezzi, Genova. 1960-1968.

Il “biscione”.

Nel 1949, in Italia vennero promulgate delle disposizioni normative volte ad avviare un programma di edilizia pubblica per incrementare la costruzione di case destinate agli operai.²⁷ Il Quartiere INA-Casa di Forte Quezzi, denominato *Biscione*, è l'opera più conosciuta dell'architetto Luigi Carlo Daneri (1900-1972), realizzata nell'ambito del secondo settennio del piano nazionale INA-Casa. Il quartiere fu costituito da circa ottocento appartamenti disposti in cinque edifici in linea che si adagiano lungo le pendici di Quezzi, divenendo parte integrante del contesto circostante. Il complesso, ad alta densità, pensato per accogliere circa 4500 persone, fu realizzato fra il 1960 e il 1968. Il quartiere residenziale era da considerarsi funzionalmente autonomo, poiché dotato di vari servizi (tra cui un centro sociale) e, per la peculiarità della sua forma, consentiva a tutti gli alloggi di godere di un'ottima vista e di illuminazione naturale.

Fig. 83. Ludovico Quaroni, *La Martella*, Matera. 1952.

Insediamiento disperso.

Il borgo di *La Martella* venne progettato in virtù della necessità di dare agli abitanti dei *Sassi* di Matera, in Basilicata, degli alloggi salubri in cui vivere. A seguito della decisione di ricollocare tutti i materani dalla città di origine a un borgo costruito *ex novo*, fu proposto un insediamento atto a ospitare circa duecento famiglie nelle zone rurali, limitrofe alla città di Matera. Il disegno di *La Martella* è peculiare per la gestione dello spazio pubblico: infatti, nell'idea di unità residenziale è intrinsecamente fondamentale il concetto di luogo comune, come spazio abitabile. I progettisti destinarono il centro del borgo a spazi di uso collettivo (chiesa, centro commerciale, centro sociale), da cui si diramavano le strade che portavano alle abitazioni contadine. Le case, unifamiliari, singole e a schiera, risultavano pressoché disperse nel territorio, anche se connesse tra loro dalle arterie veicolari con un assetto che avrebbe voluto ricreare il sistema delle unità di vicinato.

TORRI



Fig. 84. J.H. Van Den Broek & J.B. Bakema, *Housing Towers*, Hansaviertel, Berlino, 1957.

Circolazione complessa.

La Torre, proposta per l'*International Building Exhibition* di Berlino del 1960, costituì uno dei progetti più innovativi nell'ambito delle torri di abitazione ad alta densità. Ispiratisi all'*Unité d'Habitation* di Marsiglia, gli architetti disegnarono una struttura complessa, composta di settantatre alloggi, cui si accede da ascensori e scale comuni, che sfociano in sei corridoi. La distribuzione degli appartamenti e la circolazione interna sono la caratteristica peculiare del progetto. Infatti, i corridoi si alternano ogni dodici appartamenti, di cui quattro, con una sola camera da letto, sono collocati su di un solo piano, mentre gli altri otto, a tre camere, sono alloggi *duplex*, a 'piano ammezzato' rispetto, appunto, all'elemento di circolazione esterno. Un'ulteriore scala interna unisce il piano giorno con il piano notte di questi.



Fig. 85. Ernő Goldfinger, *Balfour Tower*, London, 1965-1967.

Machine à habiter.

Costruita da Ernő Goldfinger (1902-1987), a Londra, tra il 1965 e il 1967, questa torre è da considerarsi come una micro città. Infatti, *Balfour Tower* si compone di 146 abitazioni, di cui 136 sono appartamenti e 10 *maisonettes*, oltre che di spazi comuni, come la lavanderia, e di una cisterna d'acqua collocata sul tetto della torre. L'architetto, influenzato sia dalle teorie di Le Corbusier, che dal marxismo, concepì un progetto che si arrogava la pretesa di sovvertire completamente il modo di abitare tipico inglese. Nelle sue creazioni, la pianta della casa monofamiliare con giardino venne sostituita dalla maxi-torre che racchiudeva spazi collettivi. Sono affascinanti i dettagli utilizzati nel disegno e la forza con cui la torre si erge nel territorio: la visione è simile a quella di una fortezza inespugnabile, chiusa nella sua vita interna.



Fig. 86. Ernő Goldfinger, *Trelick Tower*, London, 1966-1972.

Iper-ghetto.

Commissionata dal *Great London Council*, *Trelick Tower* fu completata nel 1972, a Nord Ovest di Londra. Il progetto della torre incluse 31 piani con 217 appartamenti, e venne ubicata nel centro di un quartiere composto di case basse. Questo massiccio intervento trasformò la periferia in un iper-ghetto. L'architetto non ebbe la lungimiranza di prevedere che il sogno di creare una micro-città avrebbe potuto essere infranto dalla terribile realtà di uno spazio abbandonato. Oggi giorno, *Trelick Tower* si va rivalutando, anche grazie a disposizioni normative che hanno permesso la vendita degli appartamenti solo a coloro che ci avrebbero, poi, vissuto. In conseguenza di tale imposizione legislativa, il sistema comunitario è cambiato e, attualmente, c'è una presa di coscienza rispetto all'uso di quegli spazi comuni che per anni sono stati oggetto di vandalismi.



Fig. 87. Denys Lasdun, *Keeling House*, London, 1954-1957.

Cluster tower, ovvero: un grappolo di alloggi.

Denys Lasdun (1914-2001), nei primi anni '50, venne incaricato della progettazione di una torre di abitazioni, da ubicarsi nell'Est London, nel quartiere popolare di *Bethnal Green*. L'edificio di *Claredale Street* si compone di quattro blocchi di appartamenti, uniti fra loro da una sorta di corte centrale, contenente tutti i sistemi di circolazione interna e vari spazi comunitari. Dalla corte centrale, si accede agli appartamenti attraverso dei ponti, che, secondo l'ottica di Lasdun, avrebbero contribuito a potenziare la socialità tra i vicini. Infatti, nell'idea progettuale dell'architetto, l'edificio, di quindici piani per un totale di sessantaquattro alloggi, avrebbe dovuto fungere da replica della strada, favorendo, per la disposizione della pianta, il vicinato tra gli abitanti e alleggerendo, in questo modo, la percezione di 'alta densità' dell'edificio.

PILOTIS



Fig. 88. Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marseille, 1946-1952.

Sintesi del moderno.

Nei *Cinque punti per una nuova architettura*, Le Corbusier rivendicò l'uso dei *pilotis* come perfetto sistema strutturale su cui un edificio si sarebbe dovuto poggiare. Nell'*Unité d'Habitation* di Marsiglia, ne esplorò appieno il significato, poiché i *pilotis* diventano una sintesi di elementi legati all'urbanistica, all'architettura e alla tecnica, fusi assieme. Grazie alla loro presenza, il piano su cui si erge l'edificio, non viene "scollegato" dal contesto che si erge attorno, ma determina una sorta di *continuum* spaziale. Non vi fu più, inoltre, la necessità di muri portanti perché la composizione si sarebbe retta su questa nuova ossatura.



Fig. 89. Oscar Niemeyer, *Residência Juscelino Kubitschek*, Belo Horizonte, 1951.

Continuità.

Questo progetto è una peculiare residenza collettiva sociale, avente la volontà di identificarsi come una micro-città. Si tratta di un edificio diviso in due blocchi, in cui quello orizzontale si innesta nel progetto, cercando una continuità con il terreno; continuità che si riesce ad ottenere mediante l'incorporazione dei *pilotis* a "V", che permettono all'edificio di presentarsi come una struttura indipendente, nonché di isolarlo e, al contempo, di connetterlo con il luogo circostante. Questo tipo di struttura permise di annientare la rigidità che si sarebbe potuta percepire se la residenza si fosse poggiata direttamente al suolo.



Fig. 90. Oscar Niemeyer, *Interbau*, Hansaviertel, Berlino, 1957.

Spazio fluido.

Nell'ambito di *Interbau*, per l'*International Building Exhibition* di Berlino, Oscar Niemeyer (1907-2012) disegnò un blocco di appartamenti in cui sia la continuità spaziale tra interno ed esterno, sia la relazione tra questo manufatto e gli altri proposti dagli architetti concorrenti al progetto di lottizzazione, si accentuarono per l'uso dei *pilotis* a "V". Questo *escamotage* permise di creare un tipo di circolazione fluida, volta a differenziare nel minor modo possibile il passaggio tra spazio costruito e spazio libero, nonché ad accentuare l'orizzontalità del disegno del blocco, senza interferire con le proporzioni dell'edificio.



Fig. 91. Wells Coates, *Isokon Building*, London, 1933-1934.

Eleganza discreta.

L'*Isokon building*, disegnato nel 1933-34, dall'architetto Wells Coates, si inserisce nell'ambito della ricerca sugli edifici residenziali a ballatoio. Si tratta di un elegante edificio composto da trentaquattro appartamenti, cui si accede da una passerella comune, che, in realtà, individua, nell'*Isokon*, più una tipologia, senza presentare la stessa forza teorica di 'spazio da vivere' che assumerà poi nei progetti degli Smithson. L'*Isokon* fu disegnato per costituire uno sperimentale *comunal living*, dotato di spazi per il personale, una cucina comune e un ristorante, dove, invece, gli abitanti avrebbero potuto socializzare.



Fig. 92. Ivor Smith e Jack Lynn, *Park Hill*, Sheffield, 1957-61.

Blocchi connessi.

L'area appartiene alla comunità Park Hill. Gli architetti lavorarono alla progettazione del *Park Hill Flats* dal 1945. La modalità di accesso a ballatoio è ciò che realmente contraddistingue questo progetto, poiché tale elemento architettonico diviene un collegamento orizzontale tra tutte le cellule abitative. Il sistema incorpora anche delle strutture a ponte che collegano i blocchi di appartamenti e che avrebbero dovuto fungere da sorta di piazze sospese, separate dal traffico veicolare. Questo sistema avrebbe incentivato le possibilità per gli abitanti di condividere lo stesso *habitat*.

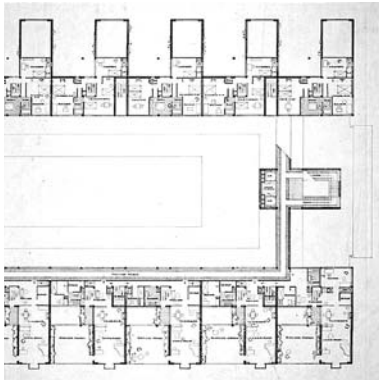


Fig. 93. Alison e Peter Smithson, *Robin Hood Gardens*, London, 1960-72.

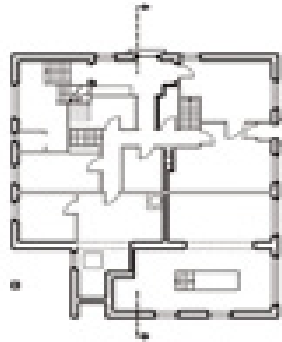
Streets in the sky.

A Est di Londra si trova il *Robin Hood Gardens*, un complesso di abitazioni sociali, di vaste dimensioni, disegnato e realizzato da Alison (1928-1993) e Peter (1923-2003) Smithson. I due blocchi di cemento armato di dieci e sette piani occupano l'area, convergendo in un giardino comune. I duecentotredici appartamenti sono disposti lungo degli ampi corridoi che, secondo gli architetti, avrebbero dovuto costituire una sorta di "strade nel cielo", creando una connessione spaziale tra casa e strada. Infatti, la sezione persegue l'annientamento del limite che normalmente esiste tra questi due elementi.

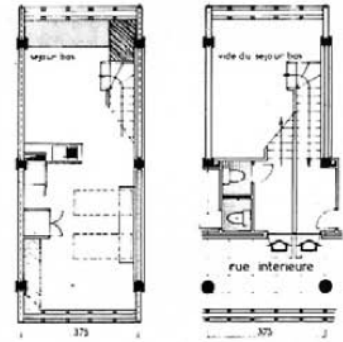
CIRCOLAZIONE DELLA PIANTA TIPO

Fig. 94. Le Corbusier, *Immeuble Villas*, 1922.**Assenza di corridoio.**

L'isolato si compone, secondo il brillante progetto dell'architetto, di alloggi bassi e affiancati con accesso individuale che si trova direttamente sulla strada. La circolazione della cellula abitativa si svolge a raggiera partendo dalla zona giorno soppalcata e dalla terrazza coperta, cui confluiscono tutti i locali. L'architetto diede a questi due spazi collettivi una fondamentale importanza, tant'è che tale disposizione riesce a creare un sistema di circolazione indipendente, in cui ogni appartamento assume le sembianze di una casa individuale, dotata di giardino privato.

Fig. 95. Adolf Loos, *Casa Moller*, Vienna, 1928.**Raumplan.**

I piani sono digradanti verso il giardino e l'apparente simmetria esterna è negata nella distribuzione spaziale interna, costituita, invece, dal sovrapporsi di vari sistemi. Ogni spazio assume, nella *Casa Moller*, un'importanza determinata e viene compenetrato dallo spazio successivo. La circolazione non avviene attraverso un qualsiasi elemento centrale, ma si realizza attraverso la tecnica del *Raumplan*. Ogni locale è disposto secondo un ordine più percettivo che pratico e le numerose rampe di scala scandiscono il susseguirsi delle diverse stanze, marcandone sia la circolazione, che la gerarchia.²⁸

Fig. 96. Moisei Ginzburg, *Abitazione collettiva Narkomfin, cellula F*, Mosca, 1929.**Piano ammezzato.**

L'obiettivo del progetto di Moisei Ginzburg (1892-1946) era di assicurare un'abitazione dignitosa ai lavoratori, contendo il più possibile i costi di costruzione. *Narkomfin* è un edificio collettivo pensato come un'agglomerazione di cellule individuali, tenute assieme da spazi comuni. L'entrata agli alloggi è costituita da un piano ammezzato che porta a un soggiorno a doppia altezza. Il vano scale costituisce l'unico elemento di circolazione verticale dell'appartamento, capace di unire i tre livelli, formando uno spazio continuo e dinamico le cui funzioni non sono divise in maniera orizzontale, ma in sezione verticale, appunto.

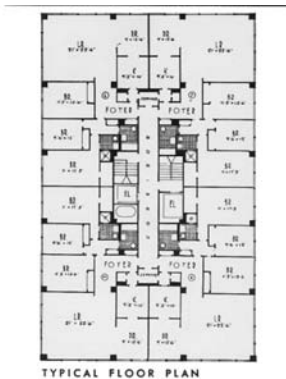


Fig. 97. Ludwig Mies Van der Rohe, 860-880 Lake Shore Drive, Chicago. 1949.

Susseguirsi di spazi.

Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969) disegnò delle piante singolari per la loro flessibilità. Infatti, avrebbero potuto essere modificate facilmente, inserendo una o più stanze. Nel progetto per le torri di Chicago, l'architetto fece in modo di ridurre lo spazio dedicato ai servizi, bagno e cucina, privilegiando quello per il giorno. L'accesso ai piani è costituito dal vano ascensore e dal corpo scala comuni, mentre l'appartamento tipo gode di una circolazione 'a pettine' orizzontale che porta, da un lato, al soggiorno cucina, dall'altro alla zona notte. In questo modo, tutti gli spazi finiscono per essere collegati tra loro creando un ambiente unico.

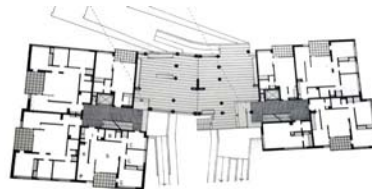


Fig. 98. Alvar Aalto, *Casa ad appartamenti*, Hansaviertel Berlino, 1957.

Circolarità.

Ciascun alloggio di questo edificio per appartamenti è frutto di una ricerca intensa, effettuata da Alvar Aalto (1898-1976), sull'architettura residenziale, dall'antichità classica fino alle soluzioni contemporanee. Ogni alloggio beneficia di una circolazione che si svolge attorno a un elemento centrale: il soggiorno. Questo tipo di composizione fu il frutto di un intenso studio, ad opera del maestro, sugli impianti delle ville rinascimentali. Mentre gli altri ambienti si distribuiscono attorno a questa sala, determinando una chiarezza distributiva eccellente ed evitando di creare spazi irrisolti e non utilizzabili.

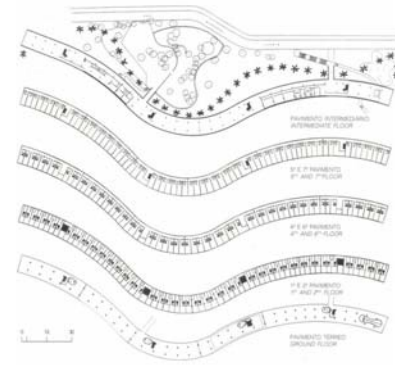
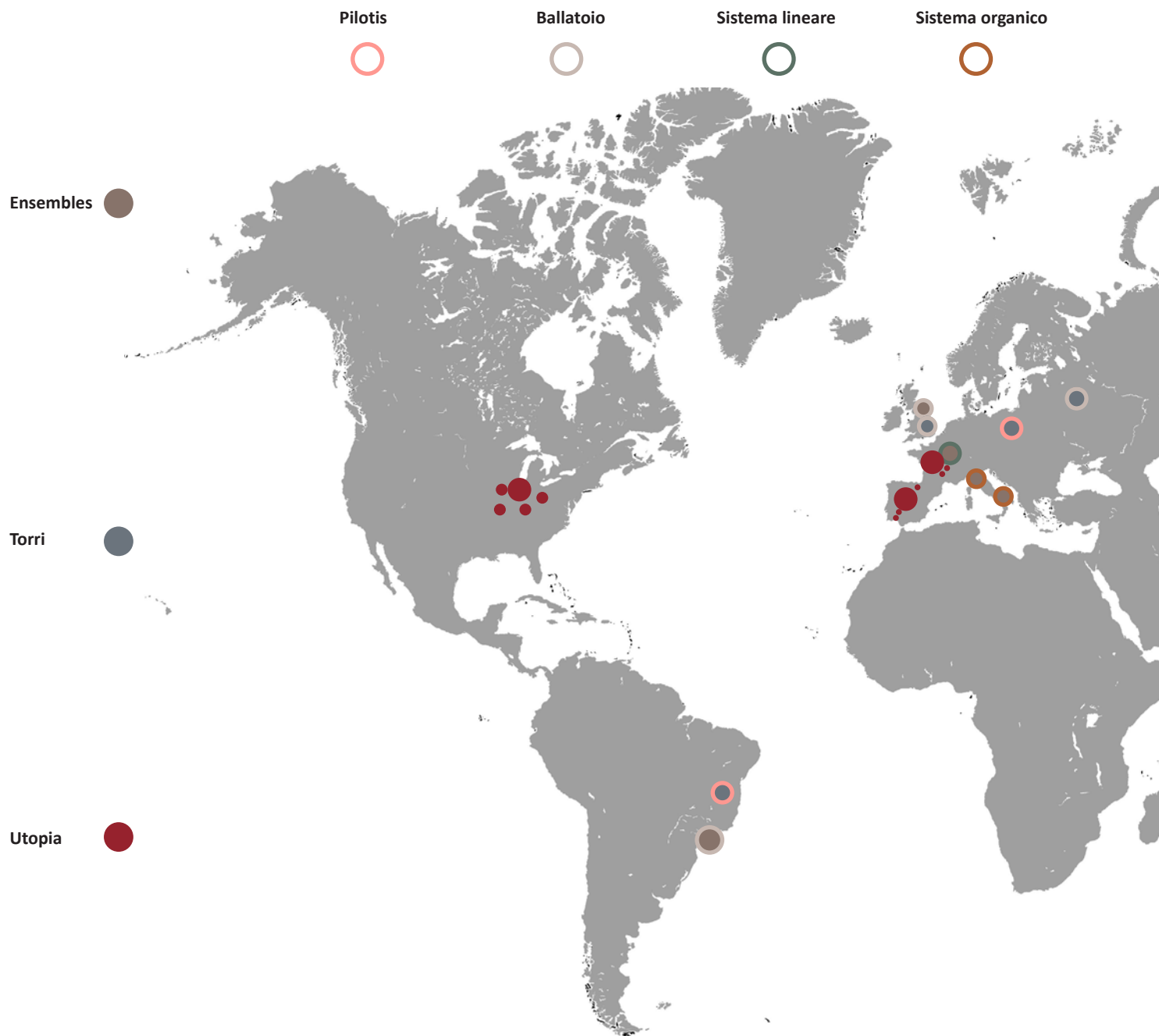


Fig. 99. Alfonso Eduardo Reidy, *Conjunto Pedregulho*, Rio de Janeiro, 1947.

Fluidità.

La lezione impartita da Le Corbusier si nota in questo progetto, in cui la tecnologia è applicata con cura nella costruzione, per fare in modo di risolvere il problema degli ingressi e altri problemi funzionali come il controllo della luce e la ventilazione, facilità di movimento. Se l'ispirazione teorica e il metodo sono affluenti del programma di Le Corbusier, la forma plastica, composta da elementi curvilinei, è da ricercarsi nel riferimento di Oscar Niemeyer. L'edificio è costruito in modo da dare a tutti gli appartamenti la vista sulla collina e utilizzare la pendenza del terreno per inserirvi organicamente la costruzione.



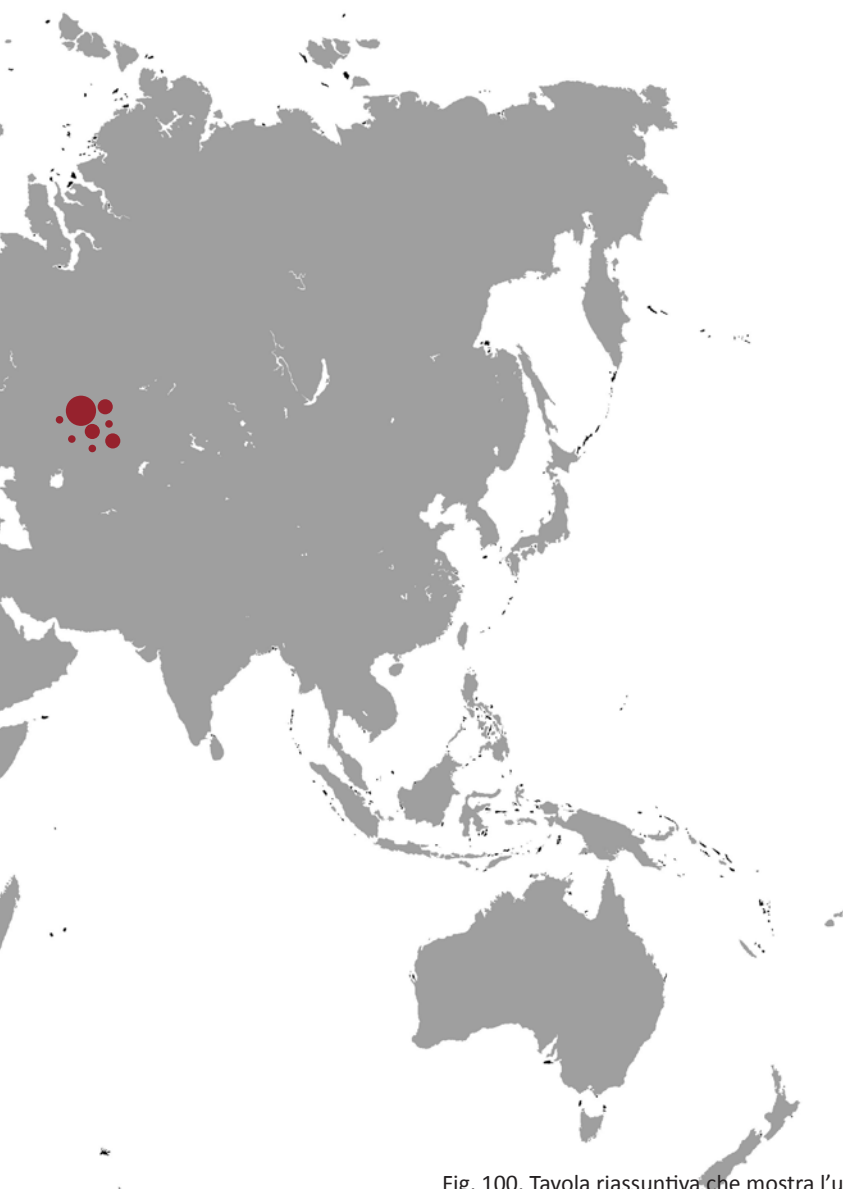
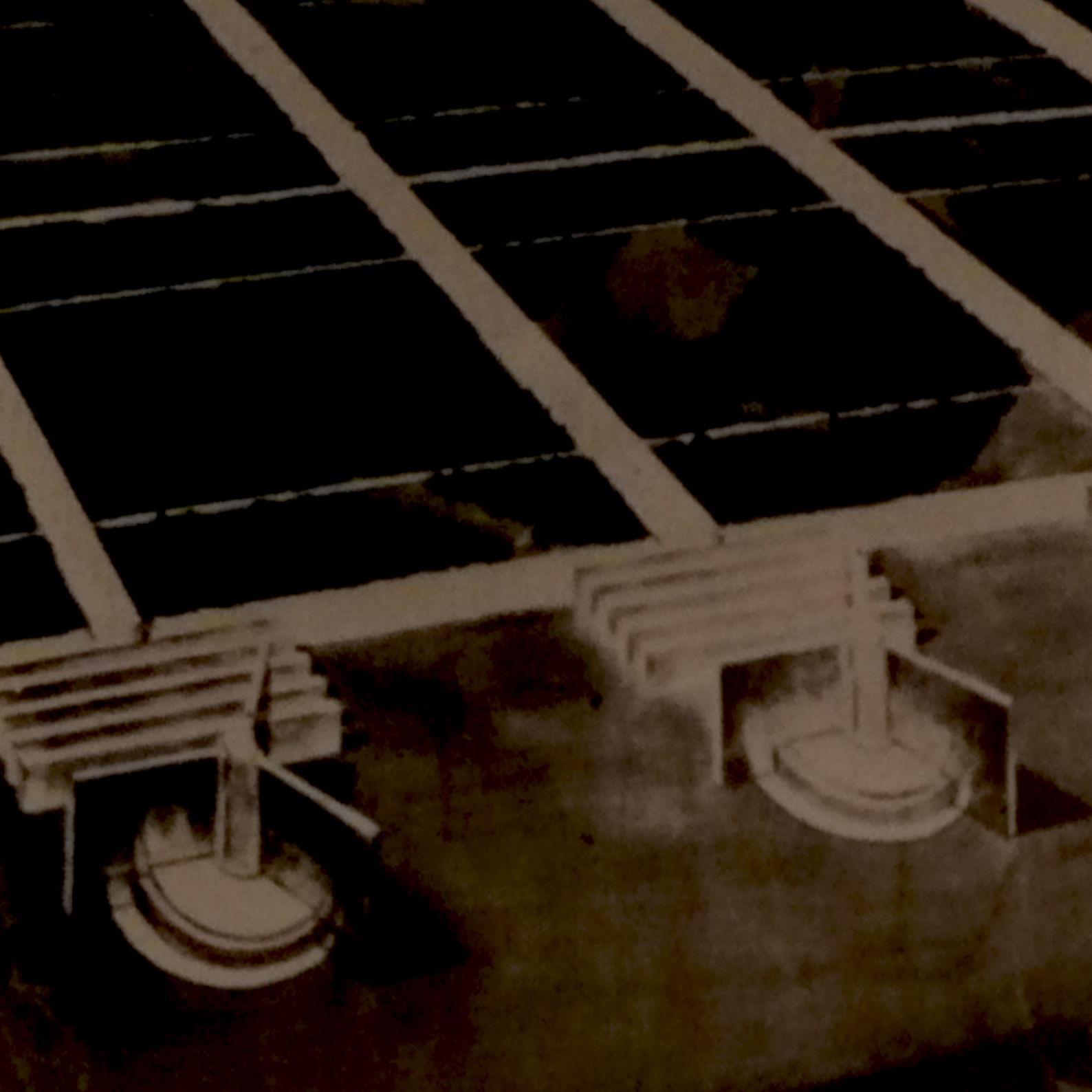


Fig. 100. Tavola riassuntiva, che mostra l'ubicazione delle tipologie abitative considerate precedentemente, in combinazione con gli elementi caratteristici di ciascun progetto.

DIALOGHI

Scena 3





JULIAN SCHILLEMANS (1906-1943)
Sognando il futuro

JULIAN SCHILLEMAANS (1906-1943)

Sognando il futuro

**Biografia.**

Julien Schillemaans (Anversa, 19 luglio 1906 – Brasschaat 30 novembre 1943) fu un promettente architetto e urbanista fiammingo. Nonostante fosse stato costretto, dopo la morte del padre, a provvedere alla famiglia facendo diversi lavori, studiò pittura all'Accademia di Anversa e andò a lavorare come disegnatore presso lo studio di architettura *Cols & De Roeck*. Nel 1927, ottenne la qualifica di architetto e vinse il terzo posto nel concorso triennale del *Royal Association Anversa Architects*. Nel corso della sua breve carriera, disegnò alcune case, tra cui la propria, nel nord della sua città nativa, ma, durante la Seconda Guerra Mondiale, si unì alla Resistenza e, nel 1943, fu catturato dalla Gestapo e ucciso.

PROGETTI

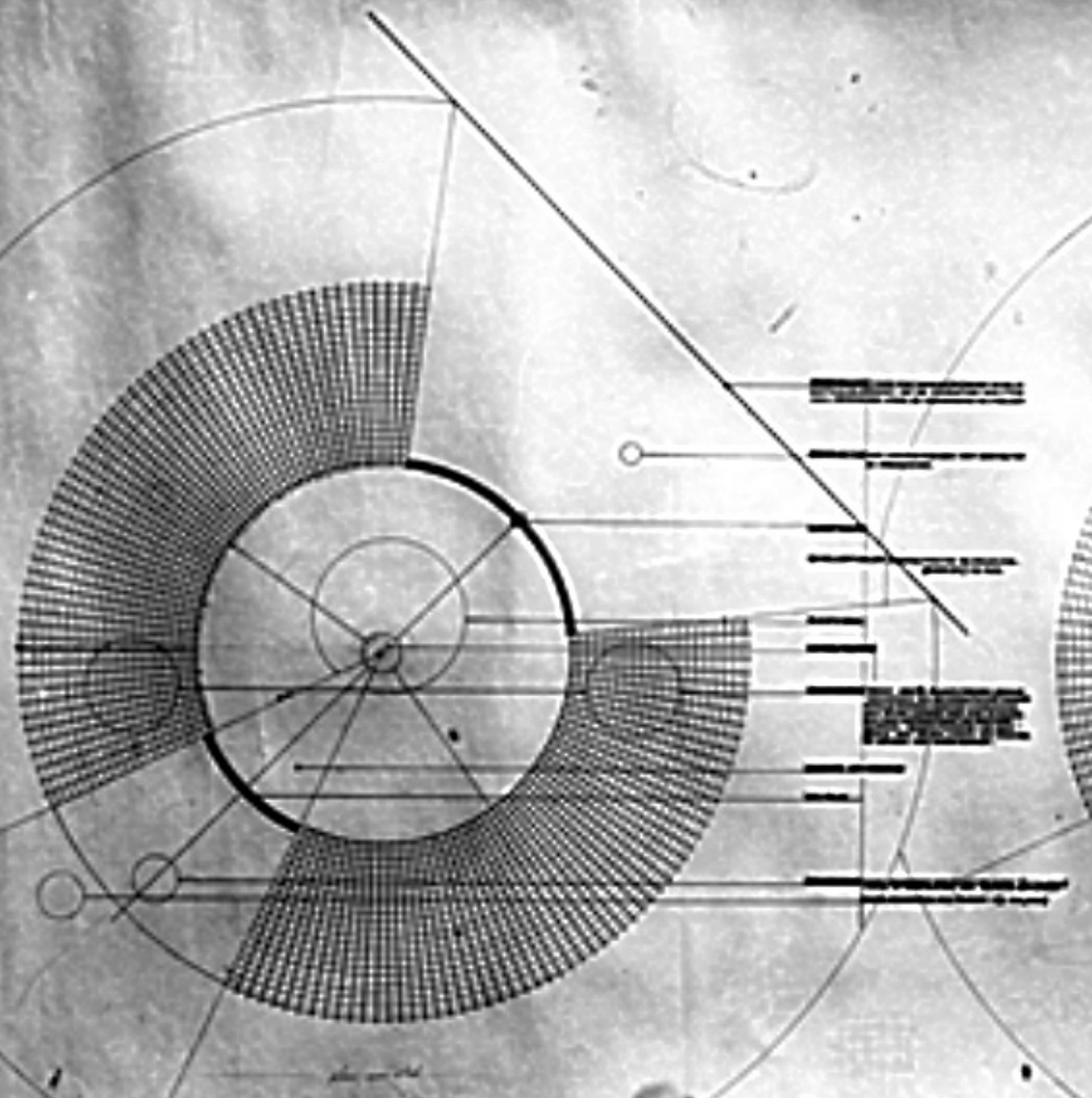
**Villa per due artisti, 1933.**

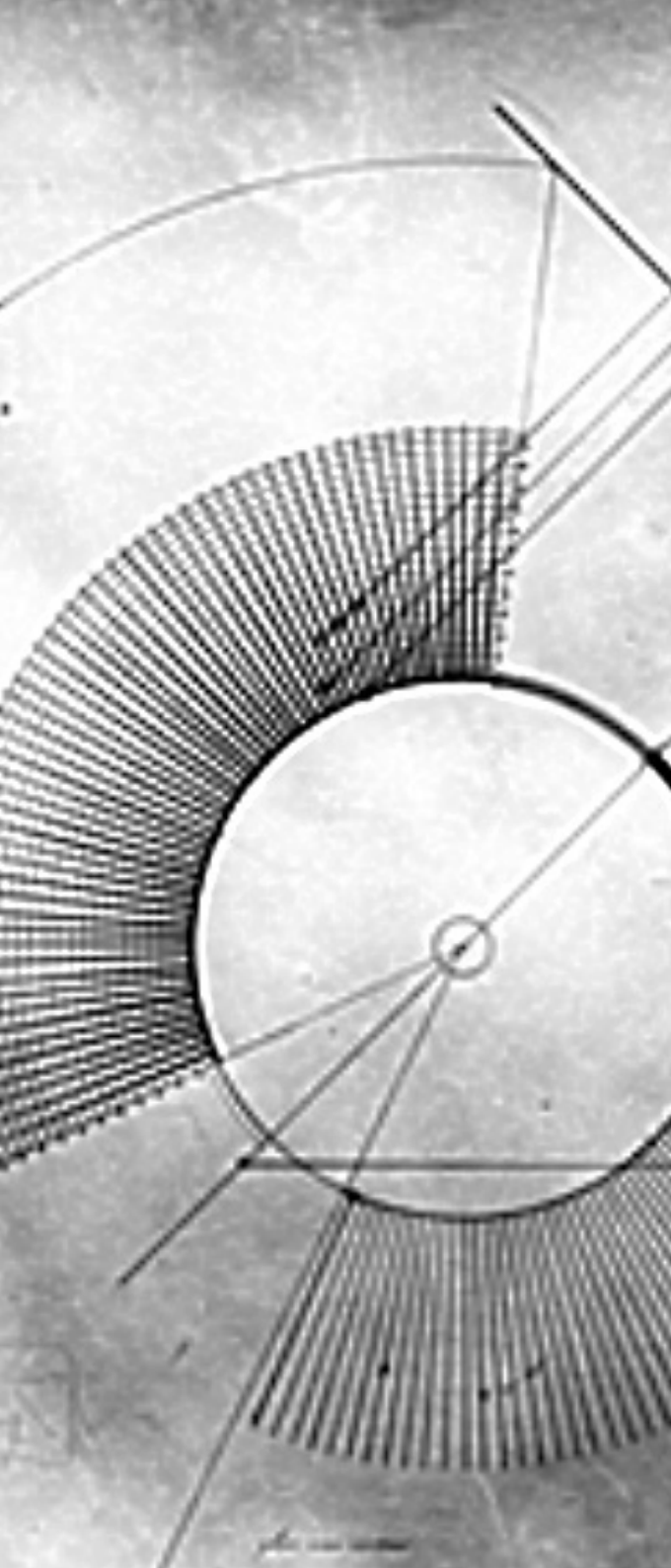
Questa villa-studio, indipendente, con il tetto piano e le facciate bianche intonacate fu costruita da Julien Schillemaans in tre fasi. I clienti erano una coppia di artisti: lo scultore Vleeshouwers Lode, (1900-1965) e la pianista Angèle Simonart, (1896-1990). Nella sala della casa, l'architetto disegnò, appositamente, un luogo per collocare un pianoforte a coda. L'intimità di questo spazio fu accentuata da una parete curva e dalla soffusa illuminazione data da dei lucernari circolari. Lo studio per lo scultore, invece, venne ubicato affiancando alla casa una costruzione indipendente, cui si accedeva da un passaggio coperto che collegava ambi gli edifici. All'interno della casa, era stata creata una sala a doppia altezza, che includeva una scala a chiocciola diretta al *solarium*, posto sulla copertura piana.

**Casa a St. Antonius Brecht, 1936.**

Questo era il luogo, nel nord del Belgio, dove Schillemaans amava spendere il suo tempo e dove riuscì ad acquisire un piccolo pezzo di terra da poter edificare la propria casa. Costruita secondo moderne caratteristiche, l'abitazione fu contraddistinta da una pianta circolare che si sviluppava attorno a uno spazio comune. Inoltre, Schillemaans aveva pensato di provvedere all'energia, dotando l'alloggio di un moderno mulino a vento, che disegnò a forma di scala a chiocciola. Costruì questa struttura alta dieci metri, che superava il tetto, accostandola alla casa stessa. In questo modo, creò un vincolo diretto tra architettura, natura e tecnica.

Villa per due artisti, foto.
Casa di Julian Schillemaans, foto.





UNA CITTÀ PER 35 MILIONI DI ABITANTI. 1930-1935
L'utopia del futuro

Progetto: Una città per 35 milioni di abitanti

Ubicazione: Qualsiasi punto della Terra

Architetto: Julian Schillemaans



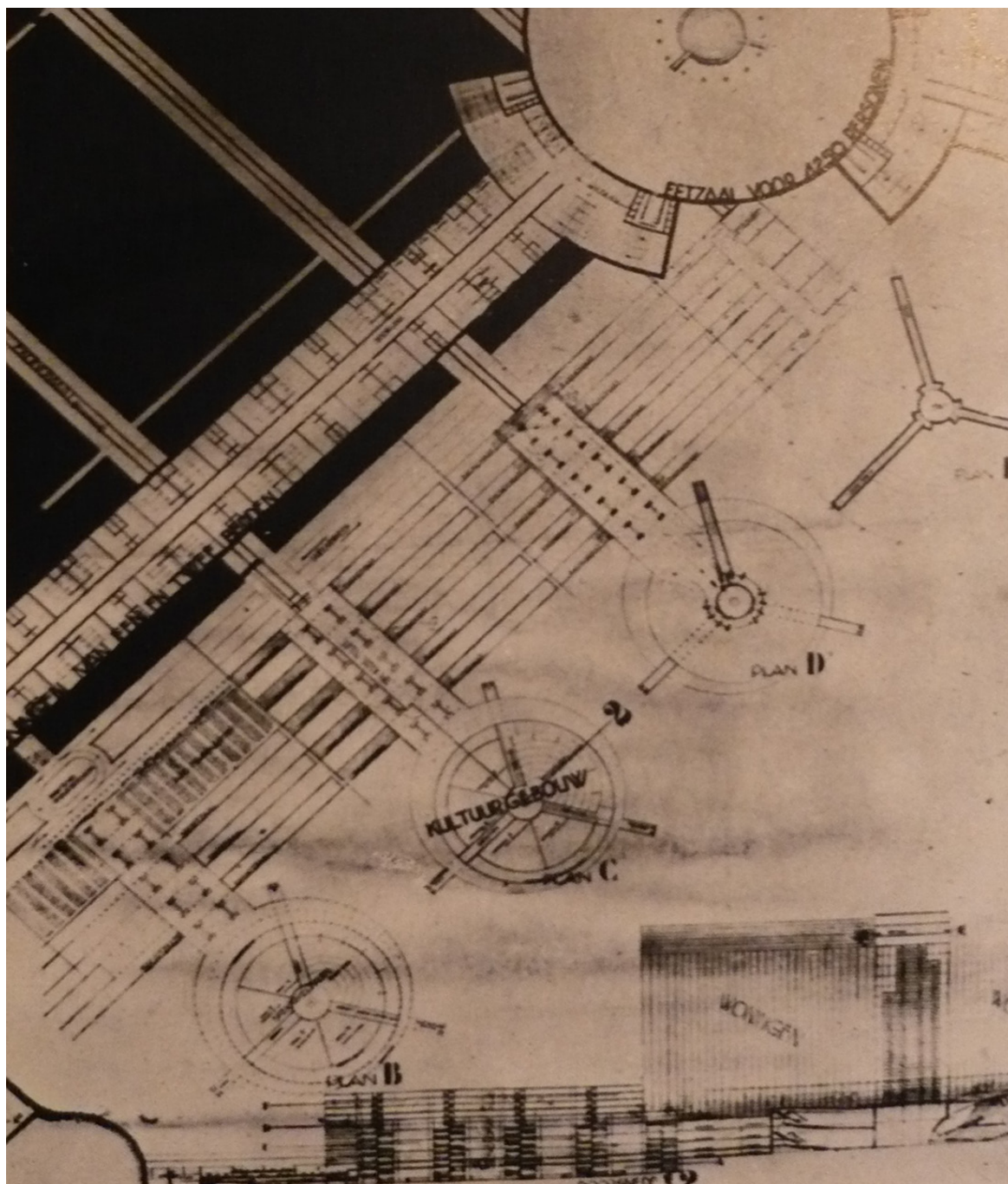
Vista della città. Disegno di Julien Schillemaans.

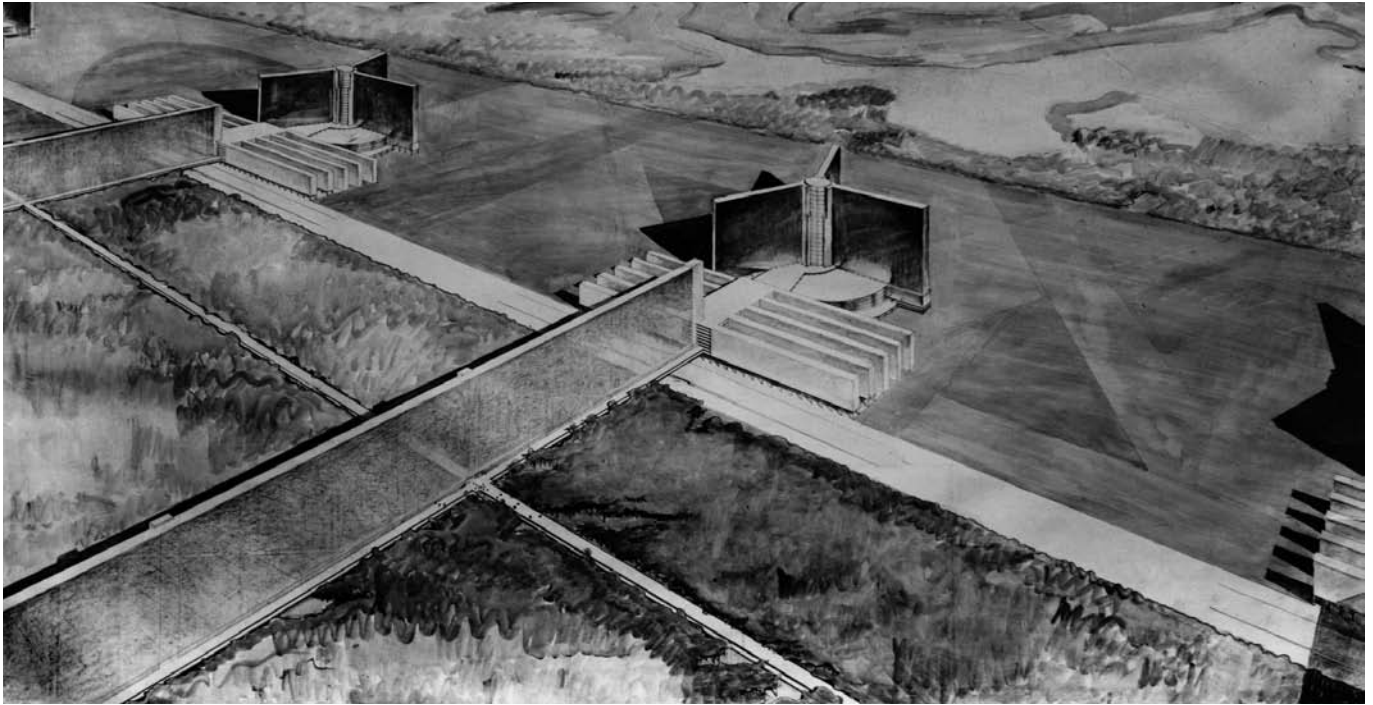
Nella pagina a fianco: Planimetria degli alloggi tipo della città per 35 milioni di abitanti. Disegno di J. Schillemaans

UNA CITTÀ PER 35 MILIONI DI ABITANTI. L'utopia del futuro.

Julien Schillemaans, nel 1935, propose un progetto utopico per una città per trentacinque milioni di abitanti, da costruire in qualsiasi parte del pianeta. La tipologia dei blocchi in linea di appartamenti avrebbe dovuto essere immersa nel verde e tutta la struttura del piano si sarebbe potuta identificare in due fasce, l'una destinata all'industria e all'amministrazione e l'altra dedicata alla cultura e all'istruzione. Il centro della città, un cerchio di 50 km di diametro, avrebbe dovuto comprendere un ampio parco con alcuni edifici di pubblico servizio, quali ospedali e altre strutture mediche. La città sarebbe dovuta essere fornita di una rete di traffico regolare a diffusione radiale. Schillemaans

pensò che le fasce delle residenze avrebbero potuto essere collegate direttamente con le strade, marcando, così, l'importanza dell'uso della macchina nella vita quotidiana, per il disegno di un progetto urbanistico di vasta scala. La proposta di Schillemaans comportava la negazione delle forme attuali della città e inseriva il proprio credo nell'ideologia socialista, nel progetto di una città mondiale. Egli si prefisse di apportare, con la sua proposta, un miglioramento radicale della società, disegnando una vera e propria città del futuro. Una città in cui l'uomo avrebbe potuto trovare, nel luogo stesso in cui viveva e lavorava, la tranquillità dell'anima e un contatto diretto con la natura. La peculiarità della proposta risiedeva, non solo nella magnitudine ambita, ma anche nella sua prefigurazione come *tabula rasa*, in cui il mondo-metropoli si sarebbe concentrato in

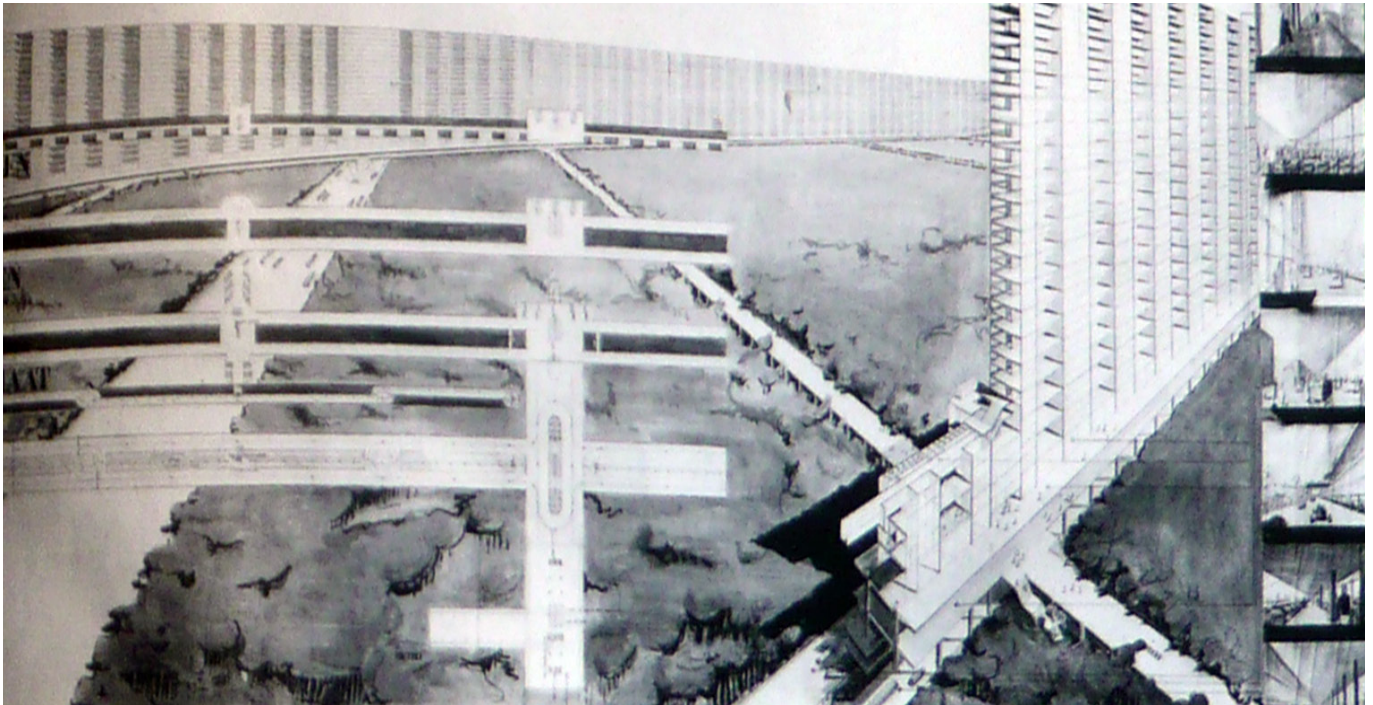




Scorcio degli alloggi inseriti nel paesaggio circostante, Disegno di Julien Schillemaans.

mezzo alla natura, circondato da una rete di strutture ricettive e si sarebbe esteso in tutto l'arco del globo grazie a quarantaquattro megalopoli circolari, ognuna delle quali di novantasei chilometri di diametro. Queste mega strutture sarebbero state atte ad ospitare una popolazione di trentacinque milioni di abitanti ciascuna e avrebbero dovuto essere collegate da una rete ferroviaria e stradale, in modo tale da formare una sorta di catena espandibile in tutto il mondo. Ogni anello avrebbe, dunque, ospitato gli edifici e si sarebbe composto di due grandi fasce abitative in cui avrebbero trovato spazio i blocchi di appartamenti in linea, ciascuno di venti piani di altezza e ventitré chilometri di lunghezza armonizzati da fasce di verde. Tra le due fasce di alloggi sarebbero state previste anche una per l'industria e l'amministrazione e una per

la cultura e l'istruzione. La circolazione fu pensata in forma strettamente geometrica: al centro di ogni fascia abitativa venne prevista un'area verde di cinquanta chilometri di diametro, in cui l'architetto avrebbe voluto localizzare tutte le attrezzature riservate al benessere e alla salute. I blocchi di appartamenti avrebbero dovuto essere, in tutto, centosedici, orientati in maniera radiale. Questo luogo verde sarebbe stato circondato da un anello dotato di una metropolitana, che avrebbe assolto la funzione di collegare le fasce abitative con le strutture socio-culturali comuni. Grazie a un'articolata rete veicolare tutti i punti della città sarebbero stati facilmente raggiungibili e non si sarebbero creati luoghi periferici. Infine, l'architetto sviluppò la sua idea progettuale tenendo conto del paesaggio naturale che avrebbe dovuto 'invadere' le aeree edificate, creando



Vista Delle torri abitative, Disegno di Julien Schillemaans.

una sorta di *continuum* orizzontale tra alloggio e paesaggio. Schillemaans disegnò quarantaquattro città con questo modello, ognuna di novantasei chilometri di diametro. La similitudine della forma tra le differenti città e l'assenza di luoghi periferici corrispondono all'uguaglianza sociale che si sarebbe poi riflessa nella società.





RENAAT BRAEM (1910-2001)
Sofisticato dissenso

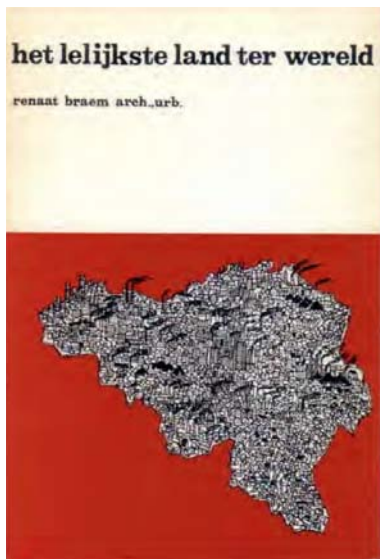
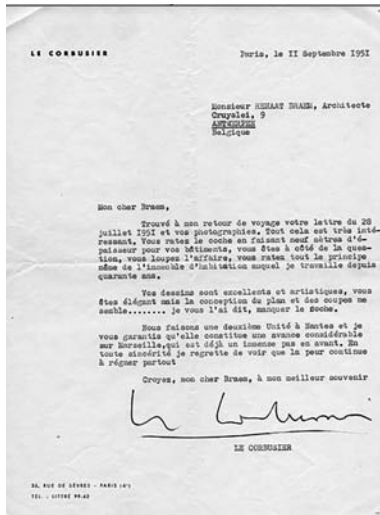
RENAAT BRAEM (1910-2001)

Sofisticato dissenso

**Biografia**

Renaat Braem si iscrisse all'Accademia delle Belle Arti di Anversa nel 1927 e, da sempre, sviluppò la passione per il disegno. Studiando, si appassionò al lavoro di Berlage e al suo approccio all'architettura moderna, in relazione con il socialismo.²⁹ Fece un apprendistato presso uno studio di architettura della sua città, dove sviluppò le sue tecniche di disegno e allo stesso tempo si avvicinò alla politica e cominciò a partecipare alle riunioni di un movimento studentesco che aspirava a propiziare la formazione di una vera e propria cultura fiamminga.

Braem si associò con il collega Marcel Segers (1911-1987), con il quale portò a termine le prime commissioni della sua carriera. Negli anni '30, l'architetto si avvicinò allo *Stile Internazionale* e il congresso *Die wohnung für Existenzminimum*³⁰ gli diede l'occasione di ispirazione per un intenso studio sull'architettura residenziale. Braem partecipò al III CIAM, con il tema sulla costruzione in altezza e la casa unifamiliare, e nello stesso periodo iniziò ad avvicinarsi alle politiche russe sulla relazione tra *urbe* e collettività. L'ideologia socialista marcò il suo pensiero tanto che, fin da giovane, iniziò a pensare l'architettura come uno strumento per riformare la società. Nel suo libro satirico, dal titolo, per traduzione italiana, *Il paese più brutto del mondo*, denunciò l'assenza di pianificazione urbanistica del Belgio e per avallare la sua tesi sul caos del paese, iniziò a lavorare sulla proposta per una città lineare, specchio della società liberata. Nel 1935, la sua formazione proseguì con un praticantato presso



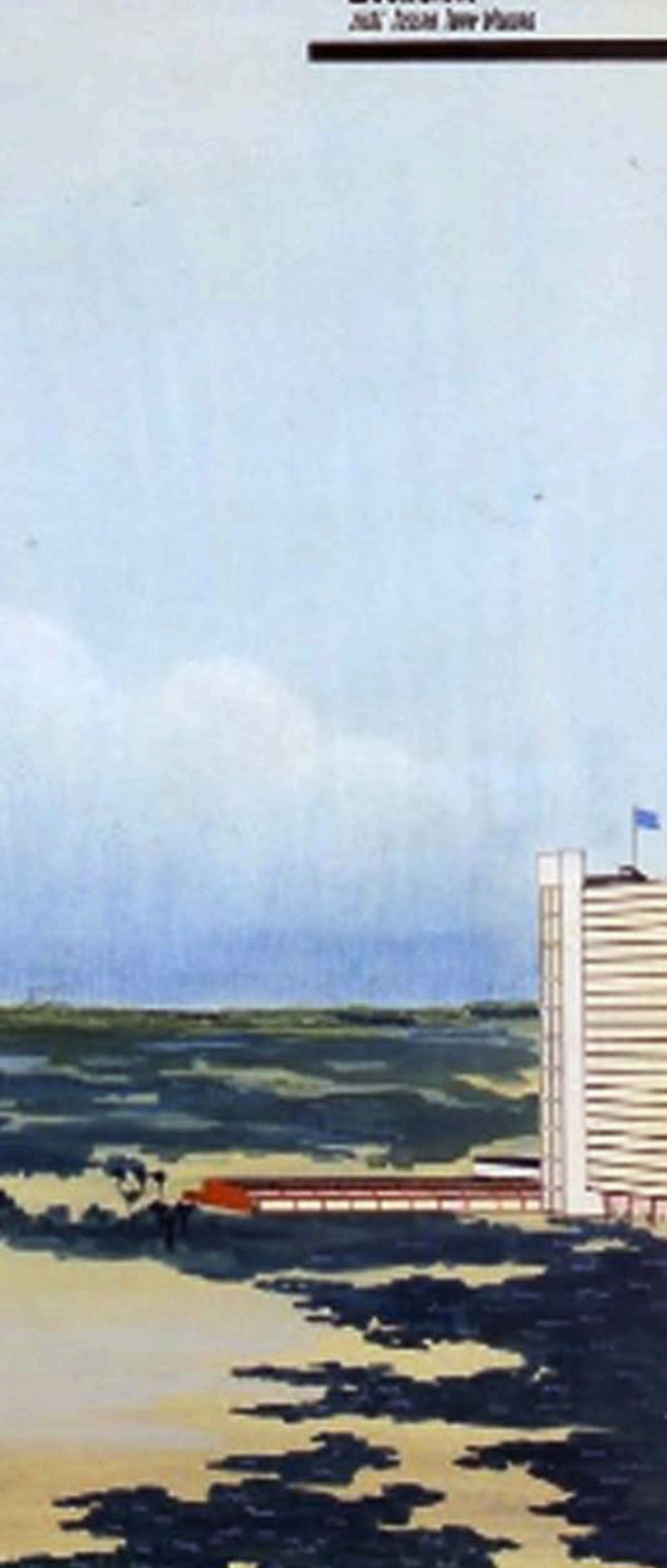
l'atelier di Le Corbusier, il quale fu impressionato dalla qualità dei disegni presentatigli. Ma, fu Braem, più avanti, a dissociarsi dall'idea *lecorbuseriana* di architettura, bollandola di rappresentare un'utopia. Infatti, spiegò che il progetto per la *Ville Radieuse* rappresentava una contraddizione, poiché il nucleo destinato agli uffici avrebbe individuato una società capitalista, formata da classi e dunque il progetto di avere abitazione identiche per tutti non avrebbe potuto sussistere. Braem, invece, si volse a rappresentare la città come un rapporto dialettico tra architettura, luogo e società, in cui fattori come politica ed economia avrebbero avuto una grossa incidenza sui piani urbanistici.

La Seconda Guerra Mondiale scosse profondamente la vita dell'architetto: fu arrestato dalla Gestapo e il suo amico e collega, Julien Schillemaans, fucilato. In seguito a questi eventi tragici, iniziò a lavorare al progetto della casa di campagna nel Brabant, una commissione immaginaria per una struttura elicoidale, vista come un organismo ripiegato su se stesso. In questi anni, la sua architettura subì una metamorfosi, avvicinandosi sempre più a forme biomorfe, mentre il suo credo aderì, con decisione, all'ideologia comunista. Con il varo della legge *De Teye*, in Belgio, si incentivò la costruzione di alloggi sociali e Braem, negli stessi anni, iniziò a lavorare per due dei suoi più importanti progetti riguardanti le abitazioni sociali: i quartieri di Kiel e di Heysel. Da questi esperimenti di abitazioni collettive, il modo di concepire il progetto dell'architetto cambiò radicalmente e si avvicinò sempre più a un linguaggio organicista.

Lettera di Le Corbusier a Braem, che testimonia la stima del Maestro per l'architetto fiammingo, pur mettendo in evidenza le divergenze di pensiero nel concepire un progetto di architettura, 1951. Fonte: <http://www.catapult.be>.

Copertina del libro di Braem: *Il paese più brutto del mondo*, 1968.





LA VILLE LINÉAIRE. 1934-1935
La città socialista immaginata

Progetto: *Ville Linéaire*

Ubicazione: 100 km tra Anversa e Liège

Architetto: Renaat Braem

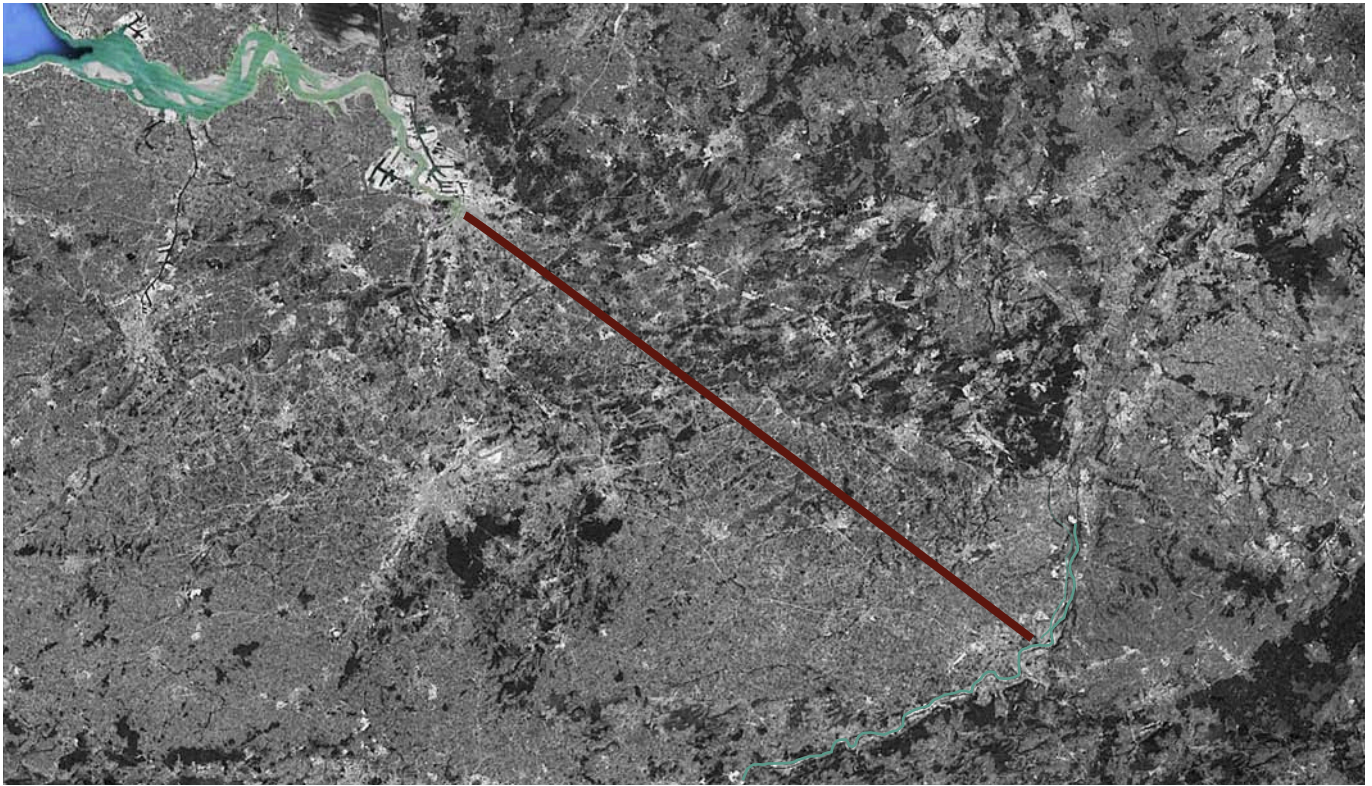


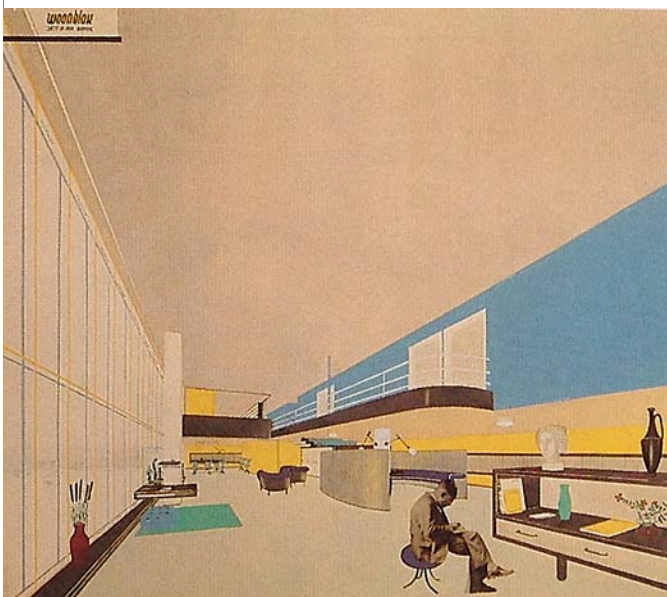
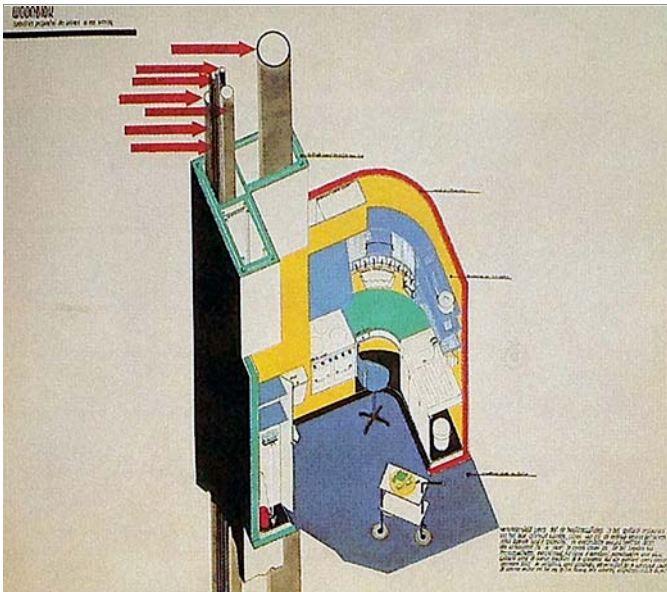
Foto aerea che individua quella che avrebbe dovuto essere la localizzazione della città lineare tra Anversa e Liège.



LA VILLE LINÉAIRE. La città socialista immaginata.

Il disegno, di ispirazione sovietica, consisteva, secondo i piani di Braem, in un agglomerato di cento chilometri di lunghezza, disposto in sei fasce parallele, ognuna adibita a usi differenti. All'interno di tale progetto, avrebbero potuto essere individuate una fascia correlata ai trasporti (stazione e porto), una zona industriale, l'autostrada, degli spazi adibiti a verde, e altri destinati agli alloggi e all'agricoltura. Nella città lineare, la zona residenziale avrebbe dovuto essere composta da una serie di bande di alloggi, suddivisi

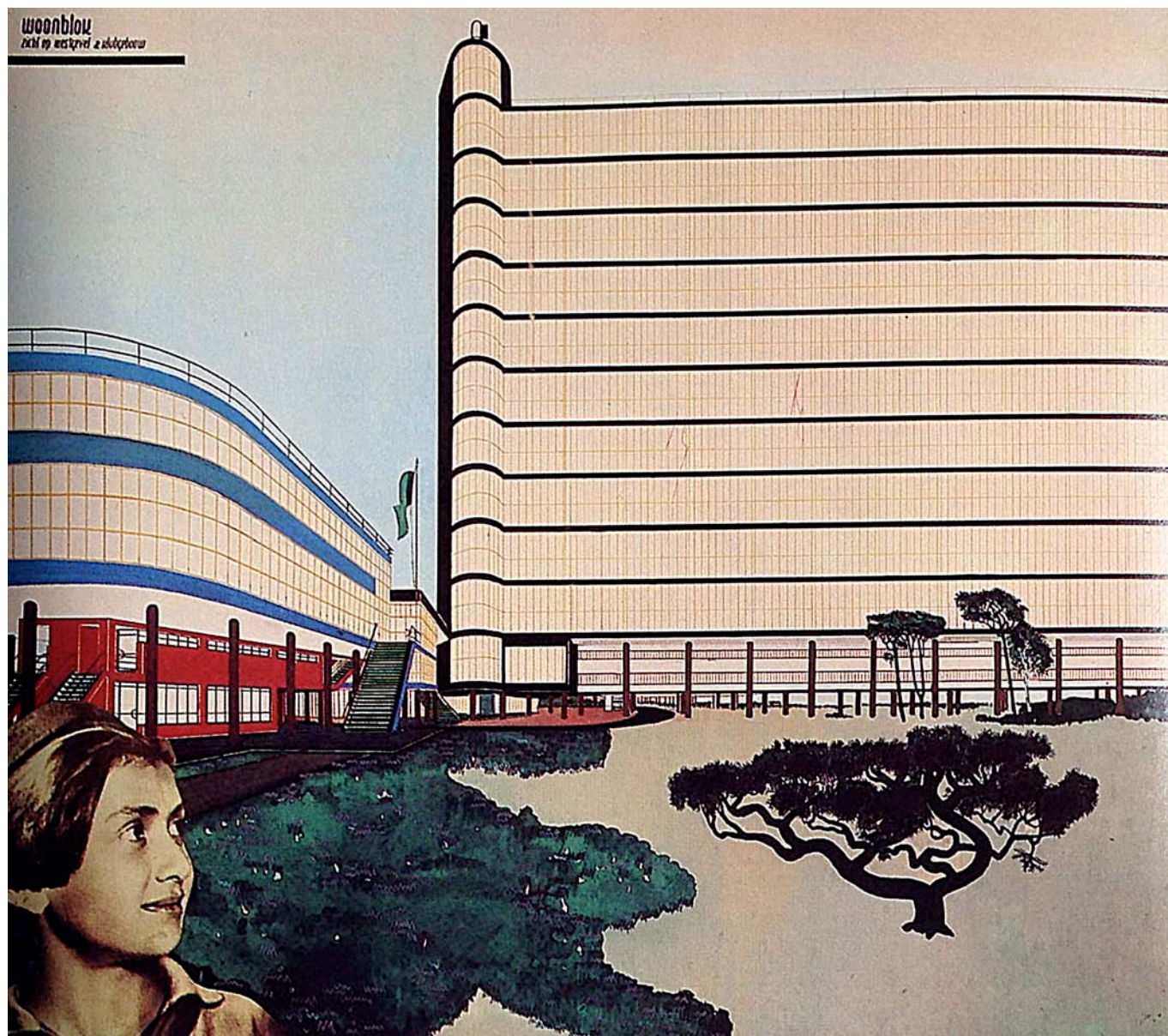
in blocchi di trecento metri di lunghezza per sedici di larghezza, da dieci a venti piani ciascuno, collocati a una distanza di trecento metri gli uni dagli altri. I volumi degli edifici avrebbero dovuto essere costruiti su *pilotis* e collegati da gallerie, in modo tale da semplificare la connessione tra i vari manufatti. L'architetto scelse di usare due materiali fondamentali: il cemento armato e il vetro, con cui avrebbe dovuto modellare le facciate degli edifici residenziali, con lo scopo di implementare l'illuminazione naturale degli alloggi al loro interno. Le vaste superfici finestate avrebbero dovuto assicurare a ogni alloggio la vista della natura circostante, resa permeabile anche grazie alla struttura poggianti su



dell'edificio pubblico, al centro del luogo di incontro. Emerse quel carattere monumentale delle costruzioni che Braem accentuò volutamente, non solo attraverso il disegno delle imponenti fasce abitative, ma anche progettando degli spazi collettivi, che denominò le *théâtre total*, e la cittadella dei morti.

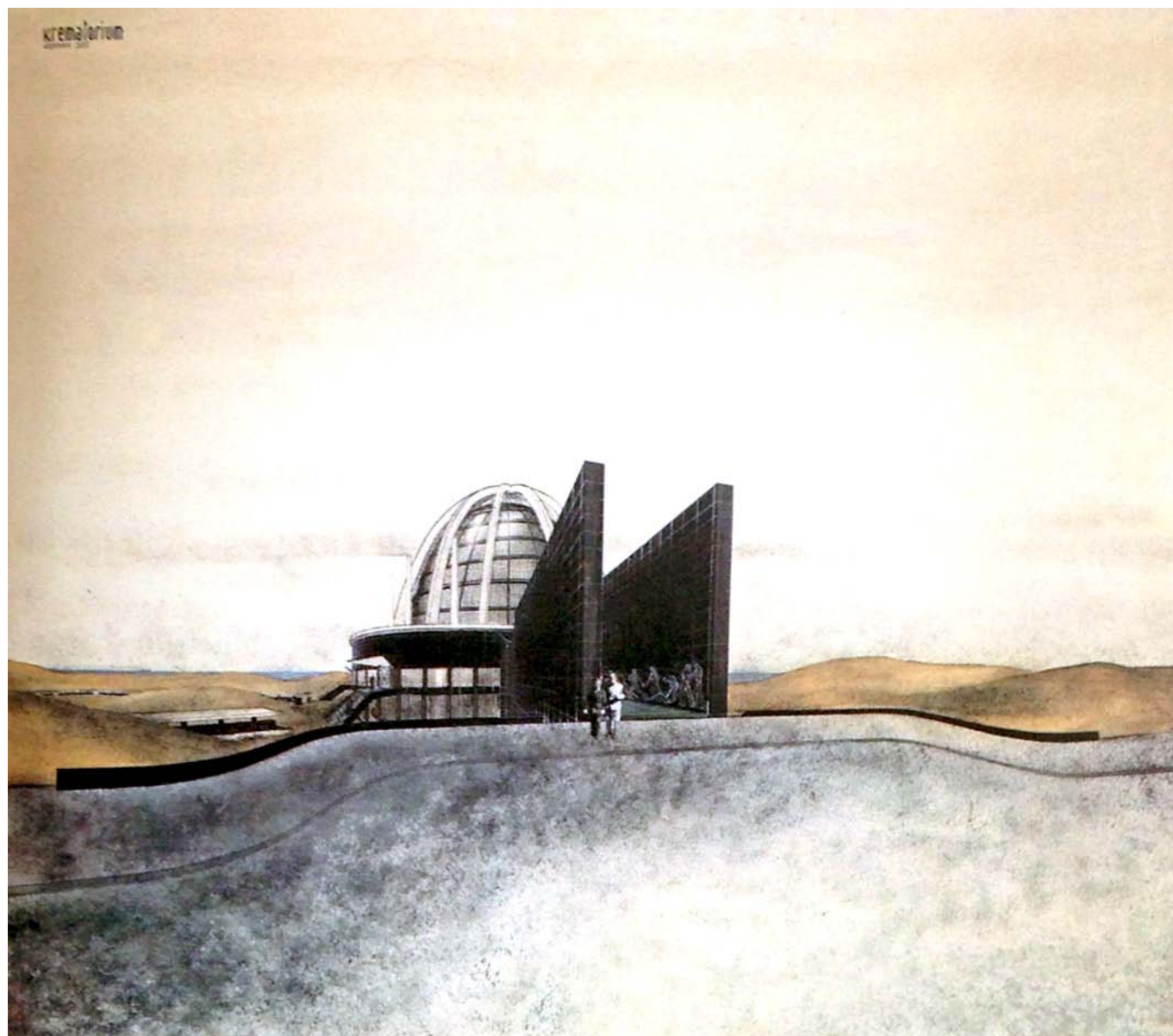
Il teatro, o *théâtre collectif de l'avenir*, avrebbe dovuto essere il luogo simbolo della cultura e della ricreazione all'interno della città. L'imponente edificio sarebbe dovuto consistere in una struttura circolare, in cui sia le sedute che l'intera struttura dell'auditorio avrebbero potuto fare perno su se stessi e rotare meccanicamente sul proprio asse.

Il disegno di Braem è solamente una parte del suo impegno per un'architettura complessiva, definibile come "l'arte di organizzare l'ambiente umano".³¹ Secondo la visione dell'urbanista, la nuova architettura avrebbe dovuto liberare l'uomo dall'oppressione delle gerarchie tradizionali. Per questo motivo, nei suoi schizzi, tratteggiava, nel paesaggio circostante gli edifici, un pullulare di giovani sportivi, felici e riscattati dalle costruzioni imposte dalla vita borghese.





Vista di Renaat Braem del teatro collettivo.
204



Vista del *Crematorium*. Disegno di Renaat Braem.

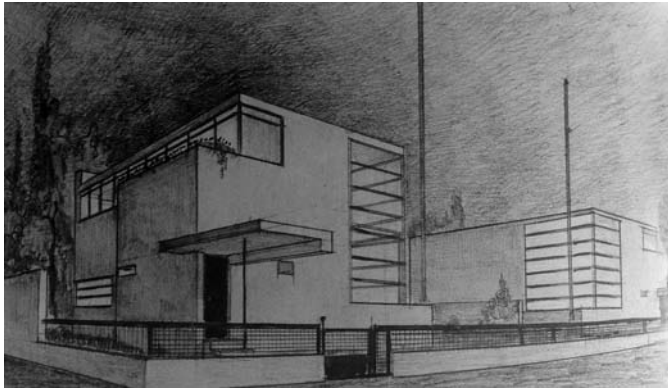
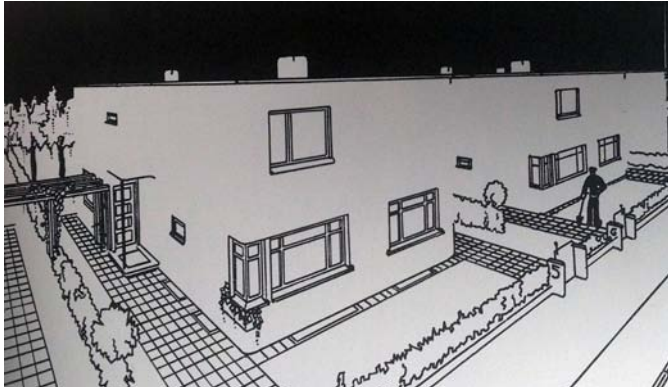
RENAAT BRAEM. ALTRI PROGETTI RESIDENZIALI

RENAAT BRAEM. SOFISTICATO DISSENSO

4 berchem ontwerp woning mad:b

1 perspectief

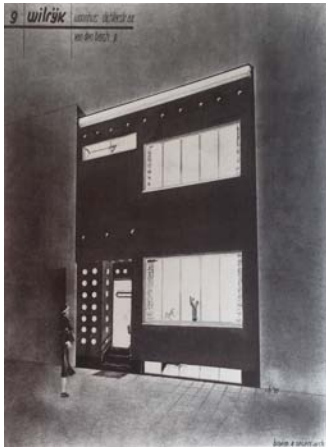


Studi per alloggi minimi, 1929.

Gli anni '20 e '30 furono un periodo molto vitale per quanto riguarda la creatività e lo studio architettonico, essendosi sviluppata la polemica contro l'ornamento puro a vantaggio di un nuovo linguaggio formale e strutturale. Negli anni '30, Renaat Braem lavorò intensamente su progetti di abitazioni, i cui schizzi attestano il vivace interesse per l'ambito del residenziale. Egli predilesse delle forme pure, non lontane dalla lezione modernista olandese e da quella degli architetti Louis Herman De Koninck e Huib Hoste. Gli elementi fondamentali del progetto furono la smaterializzazione degli angoli, che Braem aprì, rendendoli finestrati, e la copertura piana. Rifacendosi alla tradizione di schermare le entrate, in voga nelle città giardino, egli protesse gli ingressi principali con una tettoia sporgente, a mo' di filtro tra il giardino esterno e l'interno dell'abitazione.

Studi per alloggi minimi, 1929. Disegni di Renaat Braem.

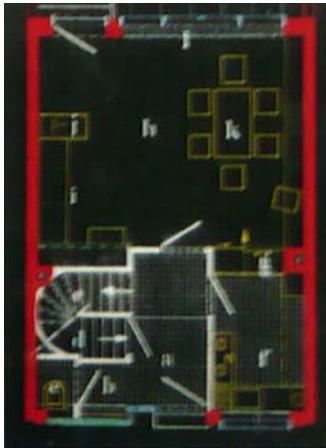
Nella Pagina precedente: *casa a Berchem*, 1933. Disegno di Renaat Braem.



Casa Van der Bergh, Wilrijk, Anversa, 1935, collaborazione con Marcel Segers.

La casa di Pieter Van den Bergh, un operaio al *Bell Telephone*, fu il primo progetto di costruzione completata da Braem e il suo collega Marcel Segers (1911-1987), come architetti indipendenti. La casa si trova vicino ad Anversa e fu la prima di una serie di abitazioni minime che Braem realizzò durante il percorso di lavoro presso l'*àtelier* di Le Corbusier. La facciata, composta da una geometria asimmetrica, nella sua estrema purezza svela dettagli, come il vetrocemento, che non sono solo decorativi, ma individuano le funzioni interne dello spazio e fungono da punti luce. Lo stesso rigore formale fu applicato anche nelle case *Janssens* (1936) e *Himschoot* (1937).

Casa Janssens, Deurne, 1936.



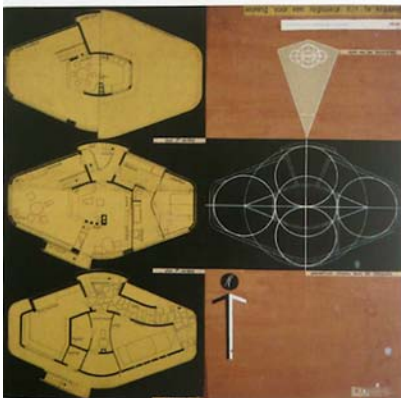
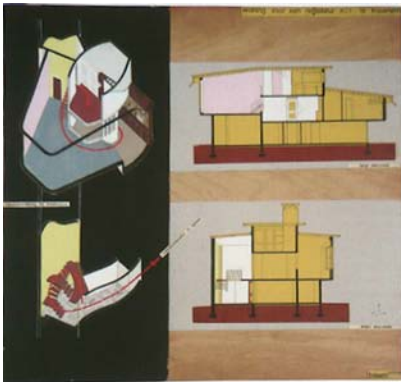
La *casa Janssens* si trova a Deurne Sud vicino a un parco. Questo progetto fu commissionato nello stesso periodo in cui Braem iniziò a lavorare nello studio di Le Corbusier, a Parigi. La *casa Janssens* è uno spazio diminuito, di solo quaranta metri quadri, e corrisponde all'idea di spazio minimo, funzionale, da vivere. L'architetto fece uso di una scala a chiocciola per raccordare i due piani. Il soggiorno fu costituito da un ampio spazio, mentre la zona pranzo rappresenta un'estensione della cucina. In facciata, il vetrocemento sottolinea l'ingresso e il ritmo della superficie finestrata richiama quello di *casa Bergh*. Per originare il massimo *comfort*, lo spazio interno fu implementato dall'innovativo sistema di standardizzazione della società *Bruynzeel*.³²

Maison Brauns, Crainhem Bruxelles, 1950-51.

Negli anni '50, un amico di Braem, Bert Brauns (1912-1996) gli commissionò la progettazione della propria casa. Brauns era stato arrestato dai nazisti durante il periodo della resistenza e costretto ai lavori forzati. In seguito a questo evento drammatico e alla sua richiesta di costruire un alloggio privato per la sua famiglia, l'architetto si prodigò per aiutare Brauns a curare il trauma. Braem propose il disegno per un'abitazione non convenzionale, una "non casa", scostata dal modello di abitazione funzionalista del periodo. Lo stesso architetto asserì:

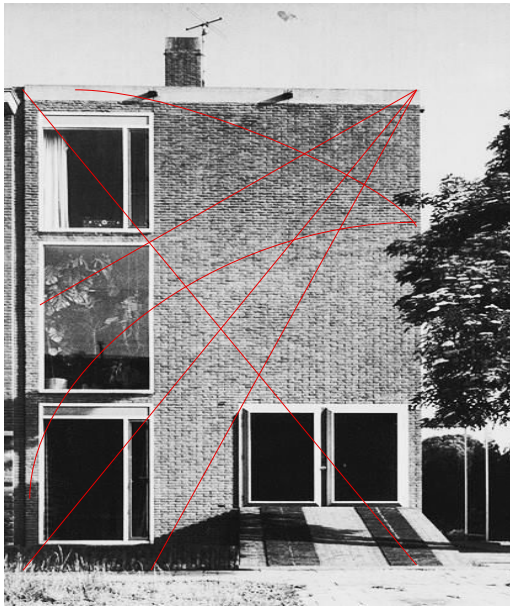
"Het huis was helemaal opgevat als het tegenovergestelde van een normaal huis".³³

Egli pensò alla progettazione di un guscio, un luogo sicuro, dove la famiglia Brauns avrebbe potuto trovare una simbolica protezione dall'esterno e curare i propri traumi. La casa, dunque, fu concepita come un'esperienza totalizzante della vita, progettata con linee ondulate che si avvicinano a un approccio biomorfo dell'architettura e che richiamano le fasi dell'esistenza, mantenendo un profondo contatto con la natura circostante. Il programma funzionale si definì in: un soggiorno, una zona pranzo, separata dalla cucina, uno studio per il regista, una camera con bagno e guardaroba per i genitori, una camera-studio per il figlio e un garage, racchiusi in un volume di forma esagonale con angoli arrotondati, la cui lunghezza è superiore alla larghezza. Lo studio divenne il cuore del progetto, essendo in posizione centrale rispetto alla pianta della casa, mentre la circolazione all'interno della casa si sviluppava lungo un'elica conica.



Casa Brauns, foto.

Studi sul disegno di *casa Brauns*. Piante, sezioni, volumetrie. Renaat Braem.



Casa Braem, 1953-1958.

Intorno al 1950, l'architetto e sua moglie, Elza Severin, pensarono alla costruzione di una casa privata che potesse anche alloggiare uno studio di architettura. Il progetto preliminare prevedeva la lottizzazione di un appezzamento nella periferia di Deurne. Nel suo libro *Il paese più pulito del mondo*, Braem descrisse l'acquisto di un piccolo pezzo di terra, orientato a sud, collegato da una strada a nord e adiacente al castello del XVIII secolo di Boekenberg, immerso nel verde. Questo tipo di orientamento gli permise di costruire una facciata vetrata a sud, in modo da godere della natura circostante.³⁴ Cercando di conciliare la forma dell'abitazione con lo spazio della sua casa, l'architetto scrisse:

"The entire house is a poetic composition in which different rhythms are entwined. So, as the street noises fade out, a sheer kind of music resounds through the house and it is blissful, just like the fundamental geometrical schemes to which all shapes are submitted, proportions which are equally dominant in nature, i.e. the golden section. The general outlook is designed for a rational way of living. There are no dark corners, everything is bathed in light, all day long, and you can follow the scudding clouds or watch the moonlight shine on the clouds from the bed at night and feel at one with the course of the hours and the seasons. This oneness with nature is the one true guideline of my life. My house is the epitome thereof and not in the least was I surprised when a catholic youth movement walked by and called out with one

Casa Braem, foto del prospetto principale e ricostruzione schematica dello studio geometrico su cui si basa il disegno.
Foto della facciata vetrata con vista sul giardino, attraverso cui si intravede lo studio.



voice: "What an ugly house!" The smart ladies tripping by with their lap doggies disapprove of this house and the writer Godfried Bomans declared that it is an ill-mannered individual in distinguished company. All these things are a great source of satisfaction to me".³⁴

Il primo progetto prevedeva una netta separazione tra la zona giorno e quella di lavoro. Lo studio avrebbe dovuto occupare il piano terra e la residenza privata si sarebbe dovuta sviluppare nei due piani superiori. Il progetto definitivo (1954-1958), invece, giocò su una circolazione spaziale dinamica composta di piani sfalsati. Secondo ciò che l'architetto scrisse, la volontà fu quella di generare delle emozioni interpolando volumi e natura, creando un *continuum* tra costruito e vuoto, combinando il verde e l'orientamento della parcella alla sezione aurea su cui

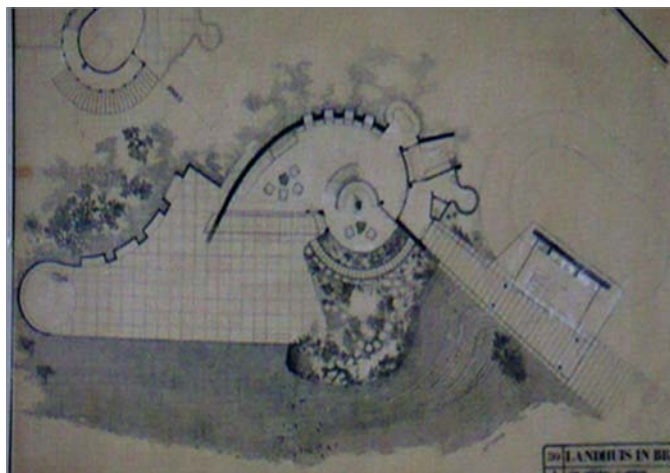
si basa la geometria dell'edificio, per dare carattere alla costruzione. All'interno, prosegue questo gioco di contrasti: tra i piani, le luci e ombre, gli spazi comuni e quelli privati, nell'integrazione di materiali, colori ed elementi differenti. Lo studio costituì un luogo particolarmente importante nel progetto: si integrò nella pianta della casa aprendosi, a "L", sul lato del giardino, per avere la massima illuminazione naturale. Lo spazio è diviso da un soppalco e da una zona dedicata alla libreria e all'archivio, in antitesi con l'elemento di principale di divisione del soggiorno che è il camino. Lo scheletro strutturale dell'edificio è in cemento bianco, completato da mattoni a vista, e integrato dai profili d'acciaio delle terrazze. L'interno è curato da una serie differente di *texture* e colori che Braem smistò sapientemente creando degli ambienti in cui la percezione sensoriale sarebbe stata esaltata dalle varietà di esperienze spaziali, prospettive e linee di vista.

Foto degli interni della casa: il soggiorno, in cui si apprezza la commistione dei differenti materiali utilizzati, la cucina e lo studio a doppia altezza con archivio annesso.



Casa Van den Branden, 1958.

La coppia Van den Branden-Caers commissionò a Braem, nel 1958, la progettazione di una casa per la loro famiglia. Braem ripropose il concetto organico già sperimentato nella casa Brauns, utilizzando per il disegno del progetto, la spirale logaritmica introdotta negli studi per la *Mansion Brabant*. Infatti, la forma della casa è composta da pareti perimetrali curve rivestite di mattoni bianchi che si interpolano alle linee curve della copertura, formando una struttura unica. All'interno, il soggiorno è una combinazione di uno spazio basso con un soffitto ligneo, fornito di luci incorporate, e un alto spazio a volta, mentre un'altra parete di legno separa la zona giorno dalla scala. Al piano superiore vi sono le camere e il bagno, mentre al piano interrato, il garage, la lavanderia e il locale caldaia.



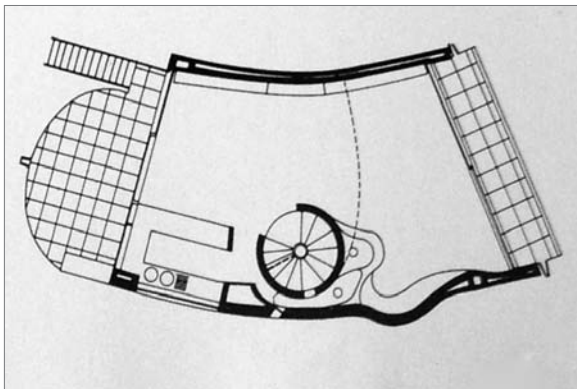
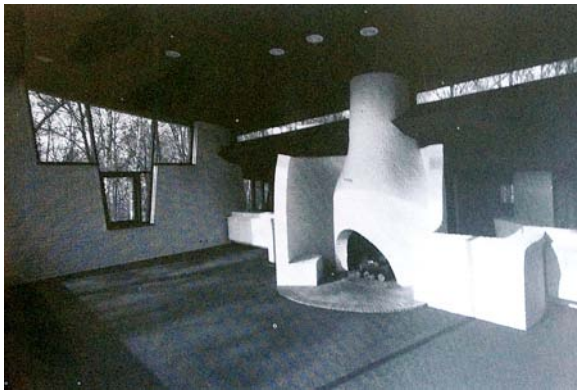
Casa a Brabant, 1945. Non realizzata.

Casa a Brabant è uno dei progetti non realizzati che offrì a Braem l'occasione per sondare nuovi linguaggi architettonici. La pianta della casa si sviluppa con una forma di spirale (una chiocciola) che unisce insieme le varie stanze. La forma organica è un forte richiamo alla natura con cui l'architettura è in costante dialogo. Braem inoltre pensò all'uso di materiali come il legno e il vetro, da unire al cemento. La *casa Brabant* fu di grande ispirazione per il disegno dei progetti che l'architetto sviluppò negli anni seguenti. Si tratta, inoltre, di un segno della rottura con il funzionalismo, da cui Braem si dissociò per sondare con il biomorfismo un nuovo linguaggio architettonico.

Foto di casa Van den Branden.

Disegno di Casa a Brabant.

Casa di campagna Alsteens, Overijse, 1966-1969, casa per un artista.



Nel '66 Braem iniziò il progetto di *casa Alsteens*, in una porzione di terreno isolata vicino ai margini di una foresta. Gli venne richiesto, dal padrone di casa, un monolocale da adibire a studio, con ingresso indipendente. Anche qui, come nella *casa Brauns*, il tetto è la parte peculiare del progetto, poiché sembra essere una struttura completamente indipendente dal resto dell'edificio, con le pareti simili a dei contrafforti a reggerlo. La casa è composta di tre volumi, che si incastrano l'uno nell'altro: i primi due racchiudono i locali tecnici, il garage, lo studio e il soggiorno, con un gran camino scultoreo al suo interno, nella parte superiore, mentre la zona notte si trova nel terzo volume. Braem si ispirò alle pendenze del terreno per la composizione formale e spaziale dell'edificio, traducendo le forme naturali in architettura e fondendo l'edificio con il paesaggio. L'illuminazione è fornita da grandi finestre che contribuiscono a guidare l'effetto della luce all'interno della casa in maniera del tutto naturale.

Casa Van Humbeeck, Buggenhout, 1967-1970.

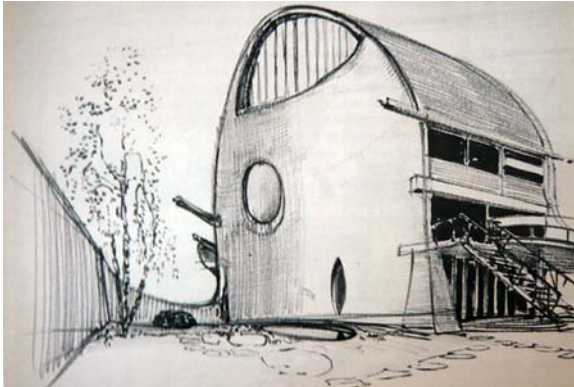
Gli studi di Braem sulla relazione tra natura e costruito, oltre alla volontà di creare forme sempre più organiche, si riflessero nel progetto per *casa Humbeeck*. Lui stesso spiegò la sua idea progettuale ne *Il paese più pulito del mondo*:

“Eigenlijk vind ik dat een huis een soort foetus

Foto di *casa Alsteens*.

Foto del soggiorno con caminetto di *casa Alsteens*.

Schizzo di *casa Van Humbeeck* nella fase di Studio progettuale.

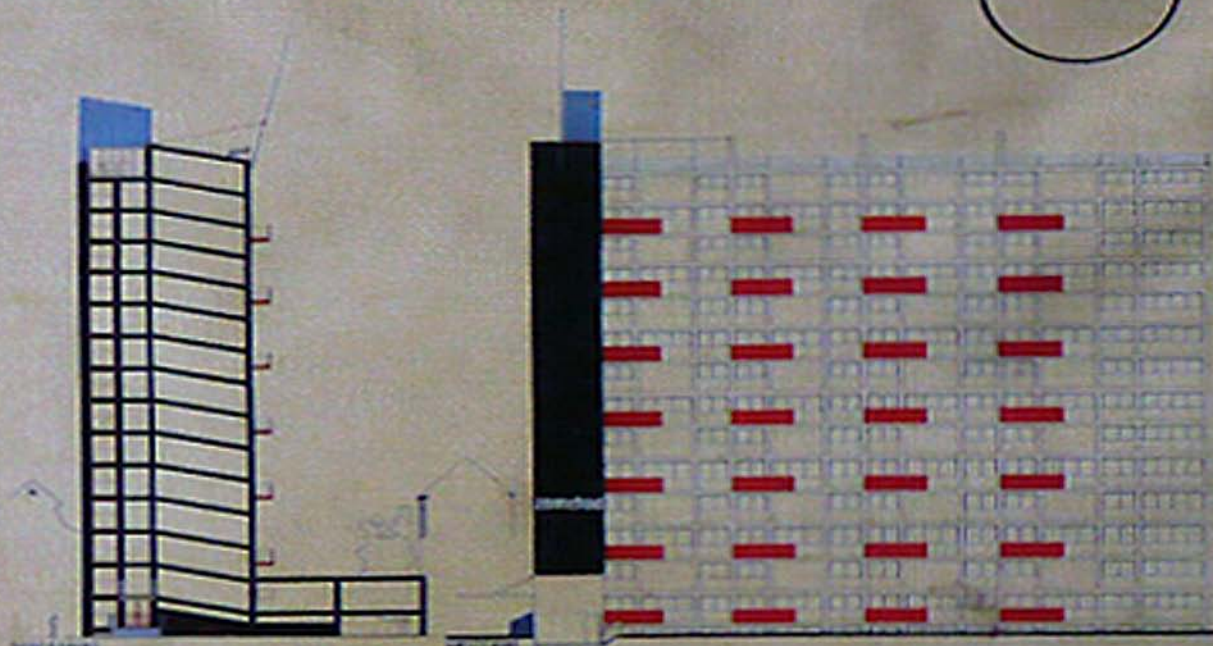
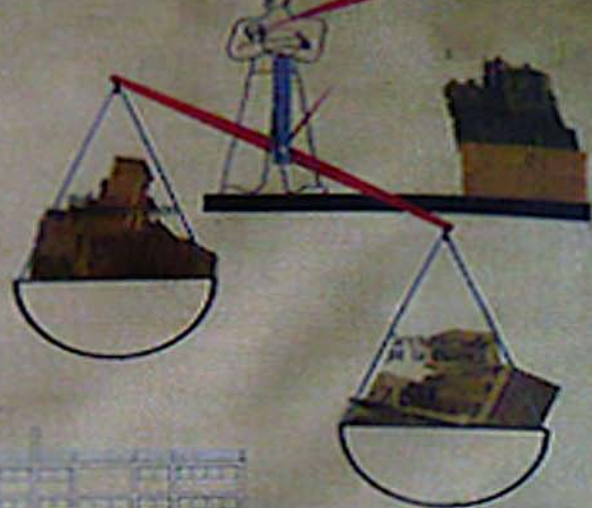


is, een condensatie van leven in een zich naar buiten verdedigende vorm. De ellips beschouw ik als de primaire vorm in de natuur, de loop van de atomen rond de kern, de baan van de aarde rond de zon. De ellipsoïde is dus het primaire volume. Men zou een huis compleet functioneel in een ellipsoïde kunnen concipiëren, en zelfs de vloeroppervlakte aldus vormgeven, als zitvlak bijvoorbeeld. In gewapend beton zou het goed uitvoerbaar zijn, maar het zou duur zijn en indruisen tegen de huidige levensgewoonten. Het huis van Van Humbeeck kan wel als een benadering van de ellipsoïde worden beschouwd. Maar het heeft gebogen vlakken met enkele buiging, wat goedkoper uit te voeren is. De verticale wanden zijn in baksteen, wat de uitvoering gemakkelijker maakt dan gewapend beton. Alles bijeen is het de meest poëtische woning die ik ontworpen heb”.³⁵

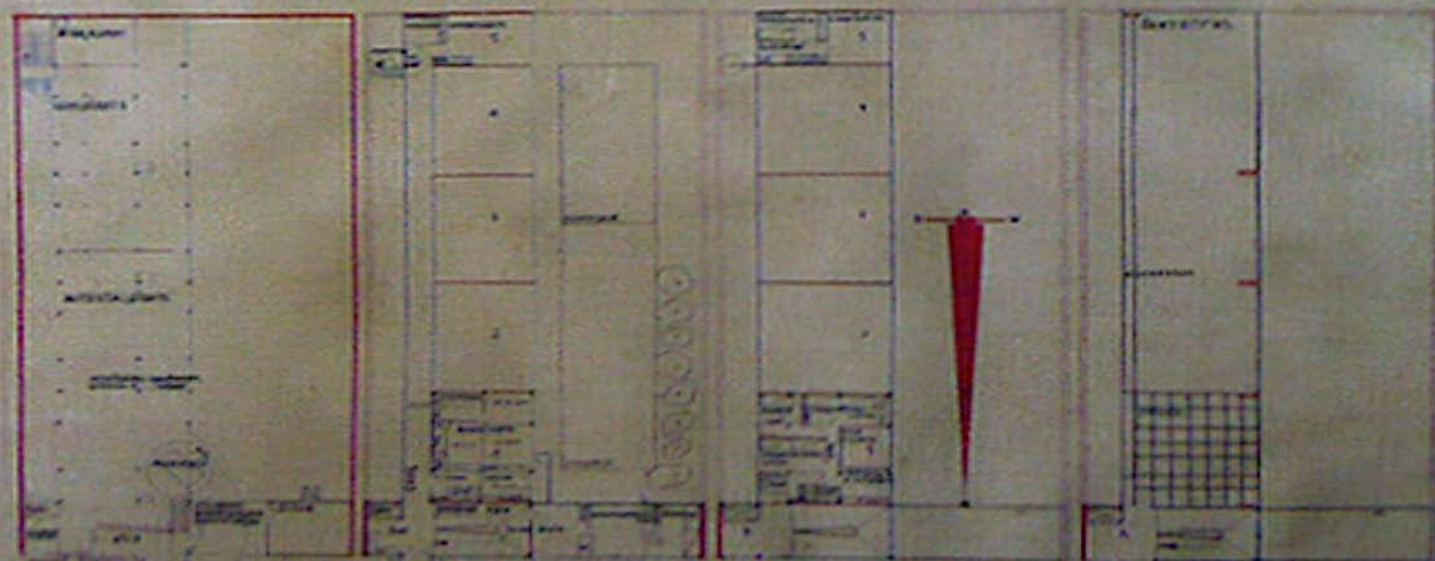
La base è un ibrido perfetto tra l’ellisse e il rettangolo, sviluppato alla fine del 1950 dallo scienziato e matematico danese Piet Hein (1905-1996). Il programma vide al piano terra la distribuzione di spazi utilitaristici, al primo piano la zona giorno e nei due piani rimanenti la zona notte. La forma finale della casa è simile a quella di un monolite, un guscio di cemento, con un tetto ricurvo sulle pareti. Queste ultime sono incise, puntualmente, da delle fenditure curve a mo’ di finestre. La circolazione interna è fluida e gira attorno a una scala a chiocciola che collega i piani.

RENAAT BRAEM. ALTRI PROGETTI PER COMPLESSI RESIDENZIALI

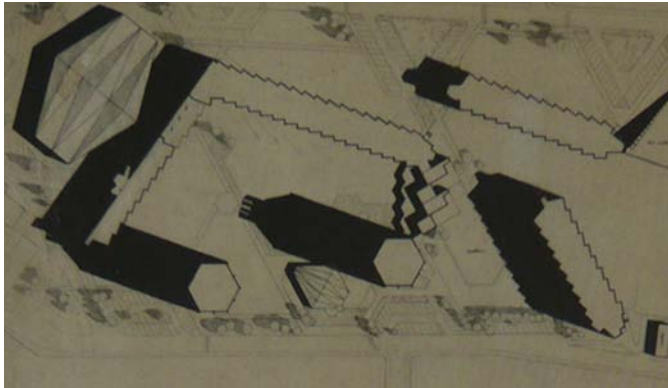
woonkompleks



Woonwonder in de oude Stad
TOE TE PASSEN bij de eeuwenlang
vervanging der woningen door
geen of woonwonderen,
daarbij even noodzakelijk de
vervanging van de
Leest door een van
Leest zoonwonder
te vestige. Houten woningen
omgeving & kunst
de economie
de druk, maken van de moderne
bouwprose des 20e eeuw

[illegible]

licht haard de dexter bus
licht & kleur brengen we
in huis



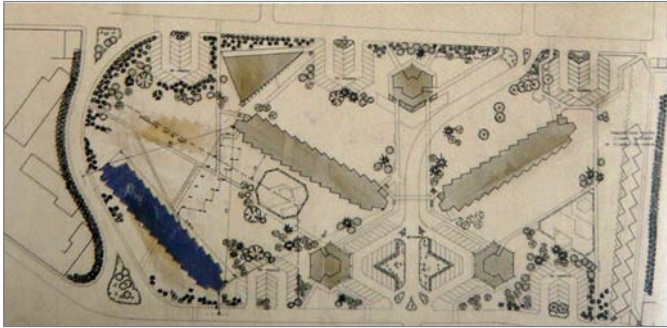
Quartiere residenziale St. Maartensdal, Louvain, 1957-1967.

Nel 1955 Braem ricevette la commissione, da Franz Tielemans (1906-1962), sindaco di Louvain, per progettare un quartiere ad alta densità nel centro della città, cosa che determinava una posizione inusuale nella storia urbanistica del Belgio.³⁶ Nella pianificazione, l'architetto incluse il disegno di una torre esagonale e di un edificio in linea a spina di pesce, entrambi disposti in modo da ricevere la massima illuminazione naturale. Venne risaltato il carattere monumentale dell'intero complesso che fa, comunque, parte del programma per riformare il centro della città, promosso dalla società per l'alloggio a basso costo di Louvain. La politica di Tielemans mirava alla costruzione di dignitose case per lavoratori, da posizionare in aree verdi attrezzate con servizi comunitari.

Il piano di Braem prevedeva la costruzione di settecentoventi abitazioni per 2500 abitanti, la scelta di edificare alloggi alti che avrebbe contribuito a mantenere l'ampiezza dello spazio aperto, la progettazione delle vie del traffico separate da quelle pedonali e il disegno di varie strutture comuni di ritrovo.

Il piano del primo impianto (1956-1957).

Venne presentato un primo progetto per una torre esagonale e ventiquattro blocchi in linea, di dieci piani ciascuno. Le tipologie residenziali sarebbero variate con appartamenti di piccole e medie dimensioni: tre dei blocchi avrebbero avuto appartamenti lungo entrambi i lati di un corridoio centrale, mentre il quarto blocco su



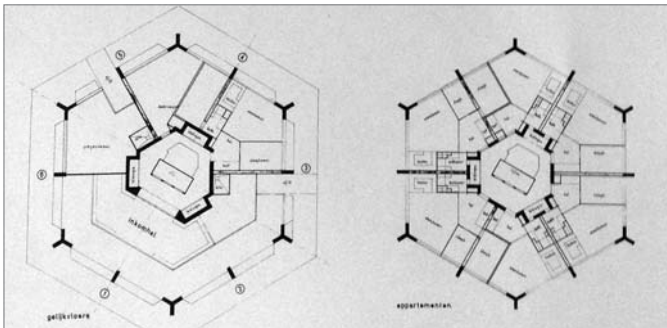
un solo lato del corridoio. Strutturalmente, sia i blocchi che le torri non si sarebbero avvalsi del sistema a *pilotis* come, invece, nei quartieri di *Kiel* o di *Heysel*. Dotato di caffetterie, scuole, parcheggi e vari punti di ritrovo, *Maartensdal* avrebbe vantato anche il progetto per un centro sociale: una struttura a pianta esagonale con una copertura reticolare di cemento.

Il piano di layout finale (1960-1961).



Nel 1961, venne approvato il piano definitivo, progettato con tre torri e tre blocchi in linea (per un totale di settecentoottantasei alloggi), collocati simmetricamente attorno ad un asse centrale di carattere prettamente monumentale. Una torre fu dotata di venti piani, mentre le altre due torri di sedici. Invece, i blocchi furono progettati con dieci piani ciascuno. Braem configurò l'area con un grande garage sotterraneo, in modo da contribuire alla separazione del traffico veicolare rispetto alle zone pubbliche pedonali e da implementare il disegno delle zone verdi comunitarie.

Tipologia e costruzione delle torri.



L'architetto cercò di studiare un sistema costruttivo che permettesse un'edificazione quanto più economica possibile delle torri. Scelse una struttura in cemento portante. Per la forma, dopo aver studiato la distribuzione degli alloggi su pianta rettangolare e una esagonale, concluse che la tipologia migliore per economizzare lo spazio sarebbe stata proprio quest'ultima. Il progetto preliminare, prevedeva, appunto, due torri di venti piani, mentre il progetto definitivo propose alla città di Louvain una torre di venti piani e due di sedici. Il nucleo sarebbe

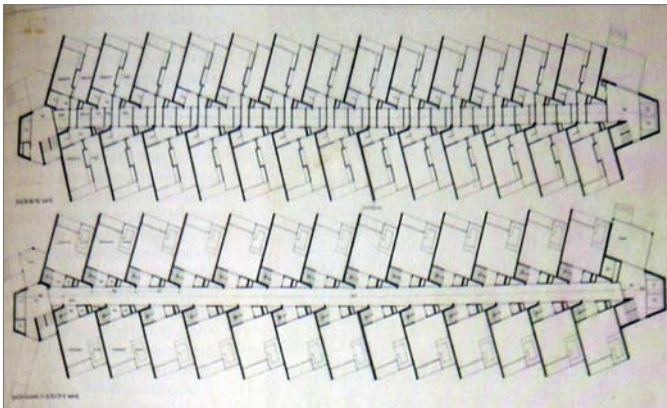
St. Maartensdal, impianto del progetto definitivo.

Schizzo progettuale.

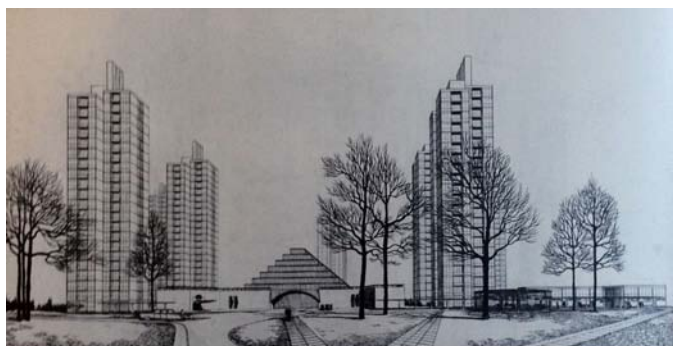
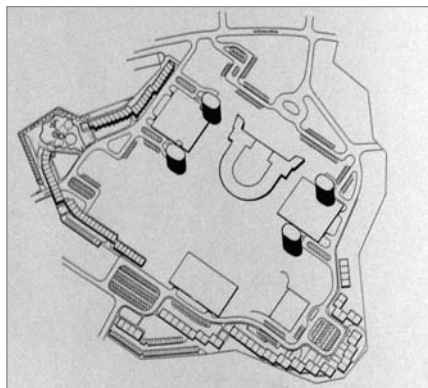
Pianta della torre per abitazioni.

stato lo spazio adibito al sistema verticale di risalita e ogni piano avrebbe ospitato sei unità abitative, comprendenti due monocali, due bilocali e due appartamenti con due camere, che si sarebbero collocate a raggiera con rispetto al centro dell'edificio. Si sarebbe potuti accedere a ogni alloggio attraverso un corridoio che si sarebbe sviluppato lungo tutto il perimetro del vano ascensore. Il cemento non intonacato costituì il materiale principale del progetto, assicurando un'esecuzione rapida dei lavori e un contenimento dei costi.

Tipologia e costruzione dei blocchi lunghi.



I blocchi lunghi, con una lunghezza di circa novanta metri e un'altezza di dieci piani sono caratterizzati da un disegno particolare per la loro forma a spina di pesce, che permette a tutti gli appartamenti di ricevere un'illuminazione naturale ottimale. I blocchi, come le torri, furono edificati con pareti in cemento armato portante. La distribuzione degli alloggi lungo i lati del corridoio rese possibile una gestione della pianta in modo da contenere gli spazi persi, che, in ogni caso, sarebbero stati occupati da vani macchina o depositi. Anche qui gli alloggi sono di tipo minimo con una camera ovvero con due o tre camere. Inoltre, ogni alloggio è dotato di un terrazzo, per garantire un maggiore connessione con l'esterno.



Unité d'habitation Arenaplein, Deurne, 1960-1965.

Nel 1960 Braem ottenne il contratto per la realizzazione dell'ultimo intervento di alloggi sociali della sua carriera, il *Distretto Arenaplein* di Deurne. Questo progetto si avvicina agli studi per i grandi complessi di grandi dimensioni del decennio precedente come *Kiel*, il quartiere modello di Bruxelles e *St Maartensdal* a Louvain. Si decise, inizialmente, per il disegno di un gruppo di torri residenziali integrate da blocchi di media grandezza. Questo programma di nuova edilizia sarebbe stato riservato a giovani famiglie, persone sole e anziani a condizioni vantaggiose e avrebbe compreso, anche in questo caso, dei servizi comuni per incentivare la socializzazione del vicinato. Quattro torri, disposte in maniera simmetrica, avrebbero occupato la zona centrale, mentre i blocchi si sarebbero sviluppati lungo il perimetro sud dell'area. Ci sarebbero stati anche un centro commerciale, un mercato, un asilo, tre parcheggi sotterranei e un garage sotto i blocchi.

Nella terza versione del progetto, le torri presentano una pianta ellittica. La struttura principale è composta di pareti portanti e solette monolitiche in cemento armato gettato in opera. Nella facciata e nelle scale vennero usati numerosi elementi prefabbricati. Le torri residenziali, invece, si stabilirono, all'inizio del progetto, su venti piani con quattro mini appartamenti ciascuno. La base della torre è costituita da una struttura massiccia di *pilotis* in cemento bocciardato, mentre la facciata è un contrasto tra i moduli di calcestruzzo e le finestre rifinite in colori primari. Nell'ultimo progetto l'altezza venne ridotta a dieci piani e fu completata con un parcheggio sotterraneo.

Arenaplein, impianto progettuale.

Disegno prospettico e prospetto dei blocchi per abitazioni.





KIEL. 1949-1958
L'eleganza dei *pilotis*

Progetto: Alloggi sociali, spazi pubblici e commerciali

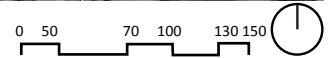
Ubicazione: Kiel, 2020 Antwerp/Anversa

Architetto: Renaat Braem

Numero di alloggi previsti: 814



Foto aerea



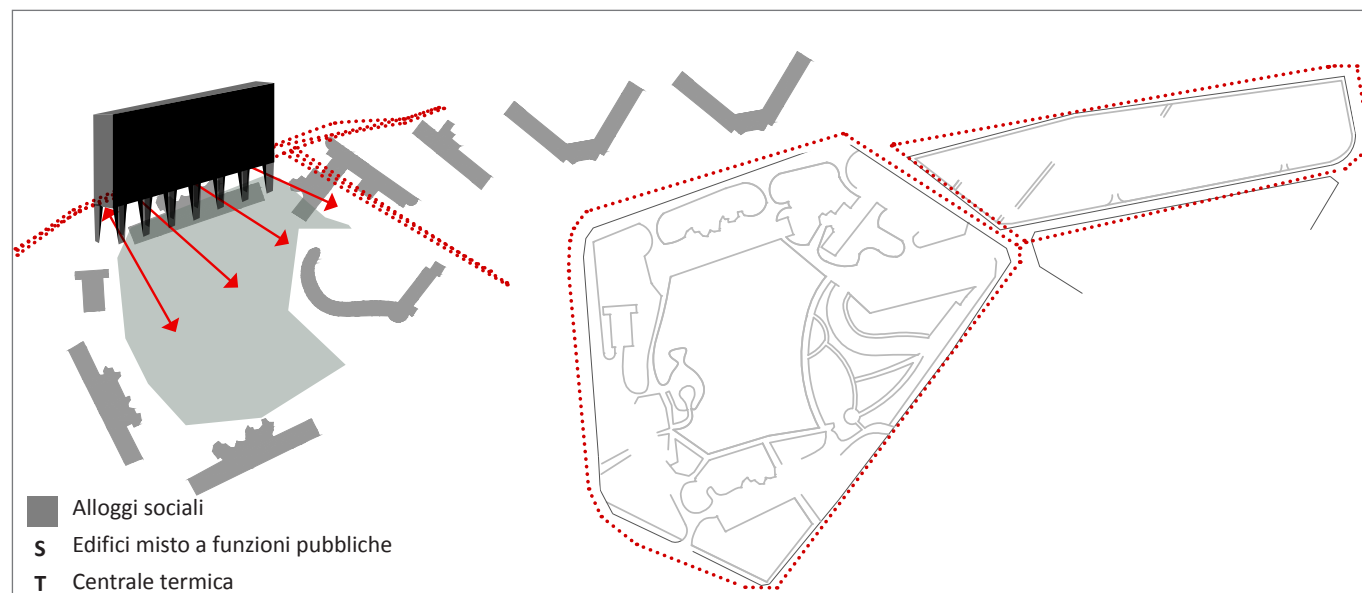
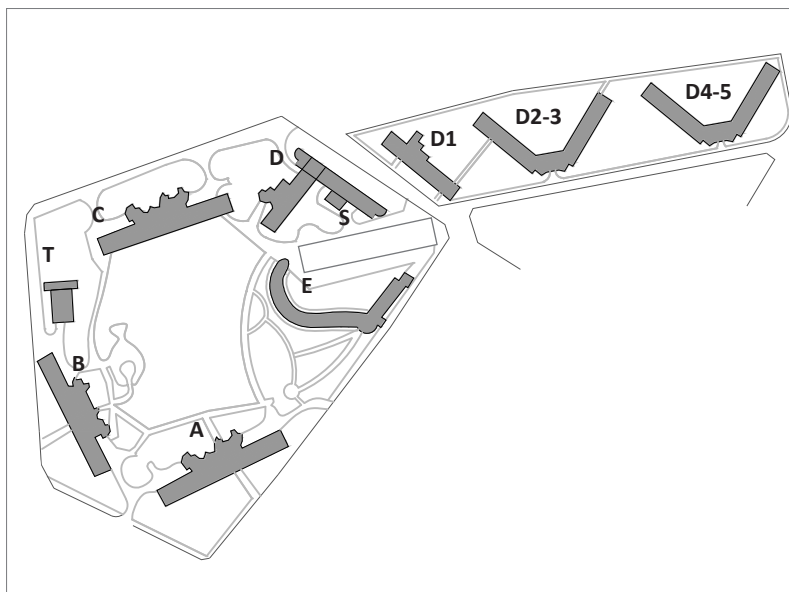
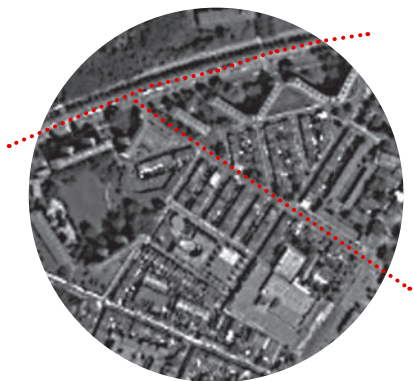
KIEL. L'eleganza dei *pilotis*.

A causa della seconda guerra mondiale, gran parte delle abitazioni fu ridotta in rovina e la città di Anversa si vide costretta ad attuare un piano di ricostruzione. A Kiel, nella periferia della città fiamminga, Braem fu incaricato di progettare un quartiere di abitazioni per ottocento famiglie. In una prima fase, che va dal 1949 al 1954, Braem fece vari studi sul possibile assetto dei blocchi nel lotto messogli a disposizione. Inizialmente, egli ideò la costruzione di tre strutture (A, B, C), di dodici piani ciascuna, una centrale termica e un centro commerciale inserito in un ulteriore caseggiato (D-E). Mentre, nell'ultima fase, tra il 1956 e il 1958, furono costruiti altri cinque edifici (D1-D5), di nove piani ciascuno. L'insieme è peculiare, poiché lo spazio risultante tra gli edifici di

appartamenti è delimitato dalla centrale termica, dalla casa per anziani e dal blocco D-E, formando una sorta di patio interno, da destinare agli abitanti degli alloggi stessi.³⁷ Questo spazio pubblico e l'uso dei *pilotis*, come attacco a terra dei blocchi, resero l'area un luogo permeabile dalla strada antistante. Non fu creata alcuna chiusura da nessun angolo, bensì l'architetto usò il giardino, la disposizione dei blocchi e i *pilotis*, come stratagemmi nell'intento di rendere la circolazione pedonale più fluida possibile.

Questa estesa ricerca sulla progettazione del luogo, oltre che su quella dei singoli blocchi, è indicativa del fatto che il presupposto per il progetto relativo alla città di Kiel non fu l'alloggio singolo, ma il sistema complessivo di abitazioni collettive, in cui l'elemento centrale era

LA STRUTTURA COME FILTRO



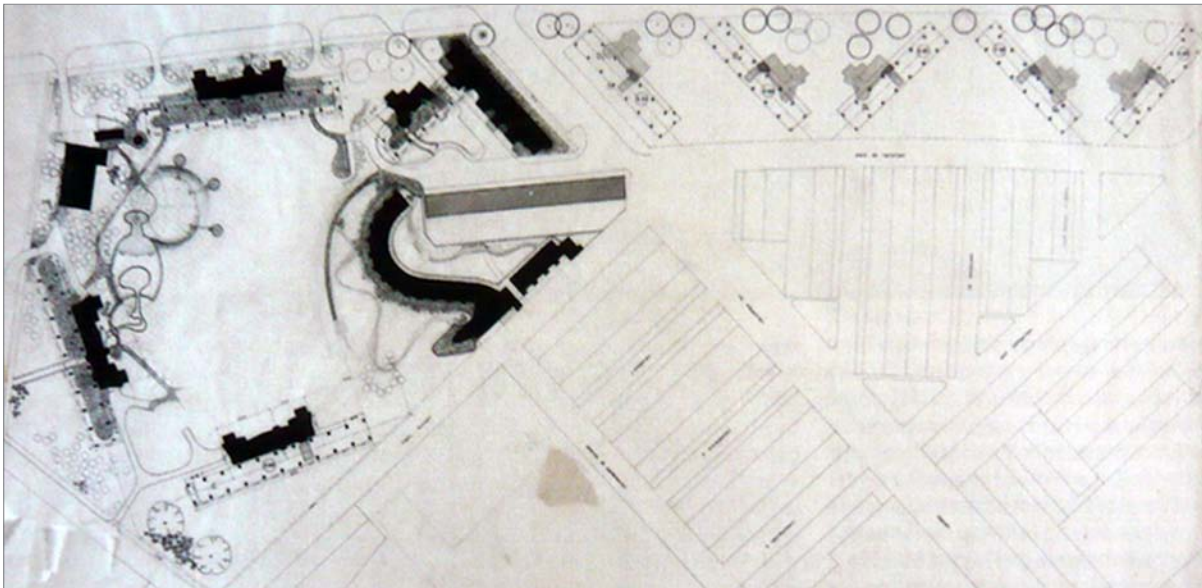
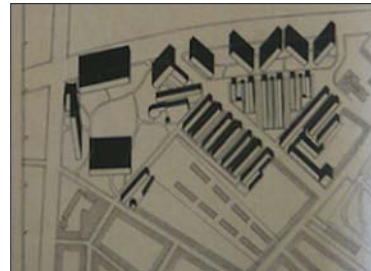
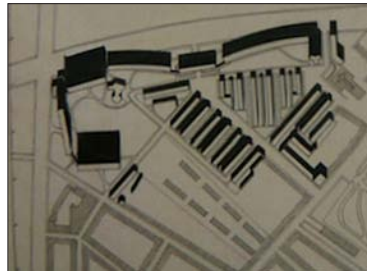
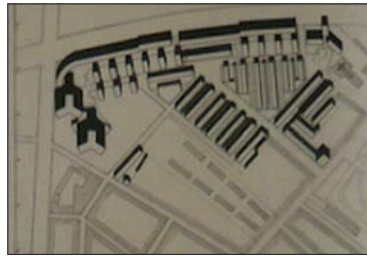
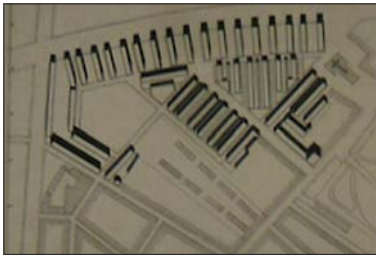
Organizzazione degli spazi della città di Kiel

Planimetria schematica

Analisi della relazione tra edificio a pilotis e spazio pubblico circostante

Analisi della rete pedonale di accesso al giardino comune e viaria

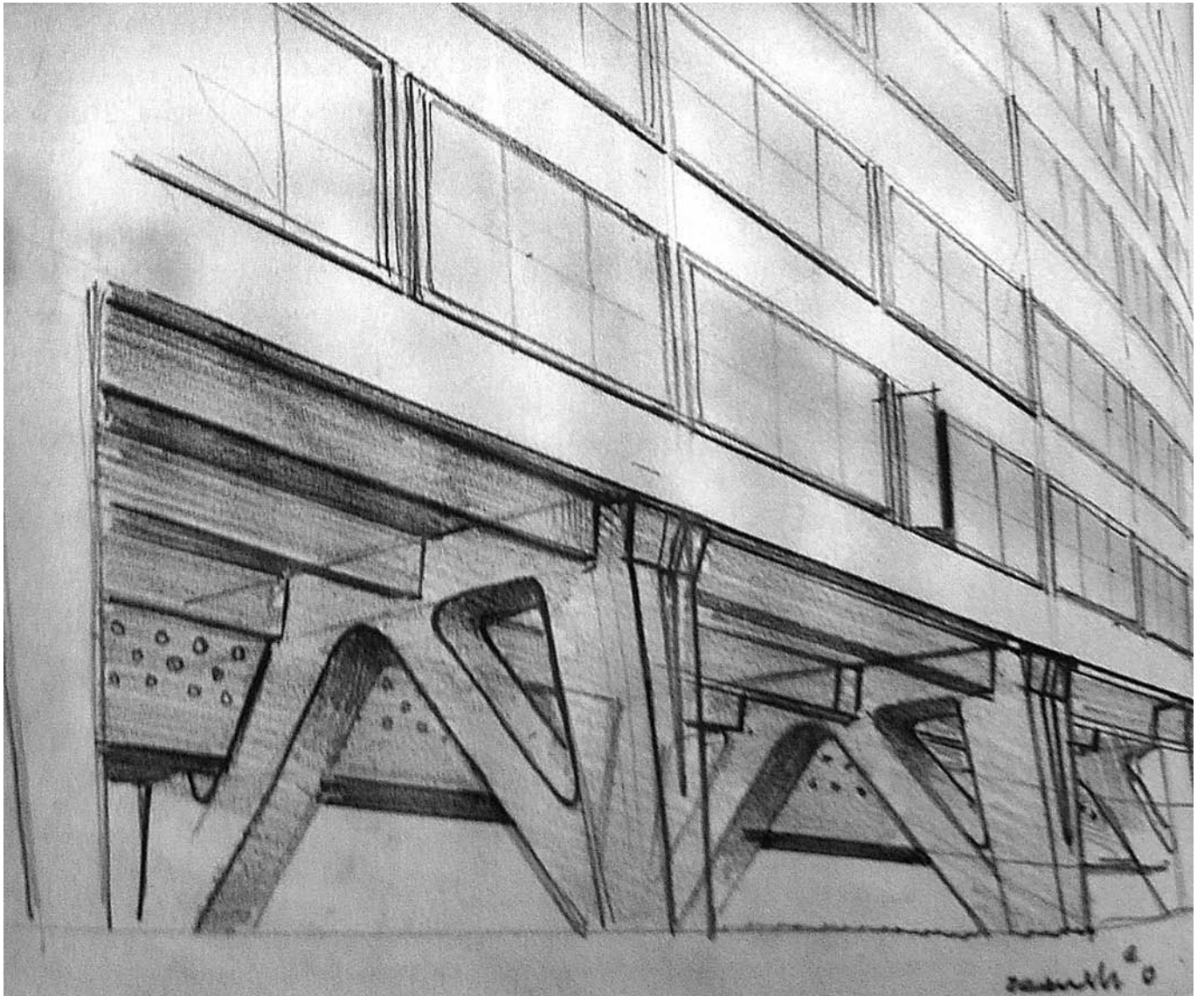




Studi progettuali sull'assetto dei blocchi di alloggi a Kiel. Disegni di Renaat Braem.
Planimetria del progetto finale. Disegno di Renaat Braem.



La centrale termica, foto d'epoca.



Struttura a *pilotis*, disegno di Renaat Braem.
228

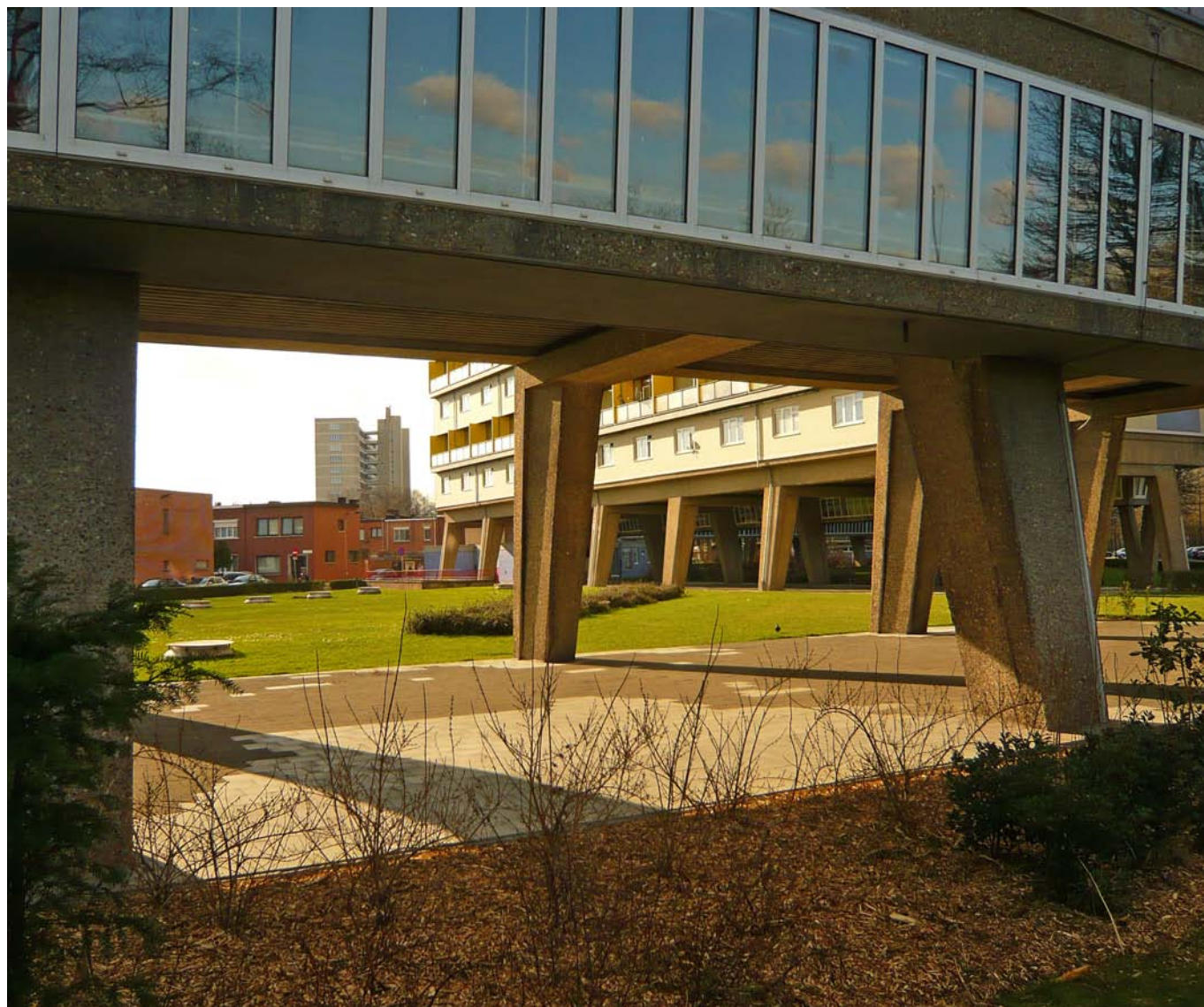
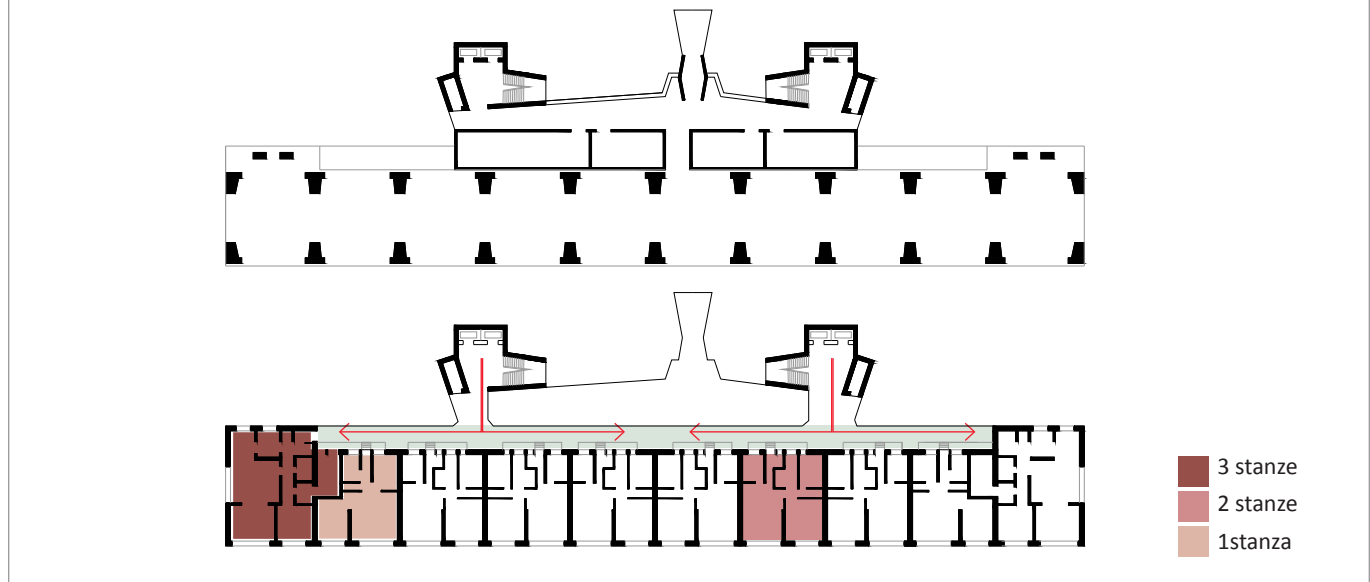


Foto dei *pilotis*: la struttura è un filtro che permette una continuità tra la strada e lo spazio comune.

STREETS IN THE SKY: IL BALLATOIO



l'individuo e non più il nucleo familiare. L'indagine sull'abitare, dunque, non fu circoscritta esclusivamente alla dimora in sé, ma si estese anche agli spazi comuni, fossero essi il giardino collettivo o il sistema di accesso studiato in tutta la sua complessità. La gestione del luogo si appoggiò alle indicazioni date nei CIAM, ma non le seguì in maniera pedissequa: l'allineamento dei blocchi, infatti, non è parallelo, ma studiato in maniera tale da garantire un orientamento ottimale delle cellule abitative. Grazie all'aggiunta di tutti quegli elementi che rendono così originale questo progetto di abitazioni sociali, Kiel rappresenta il chiaro esempio della ricerca sull'abitare moderno, condotta da parte di Braem.

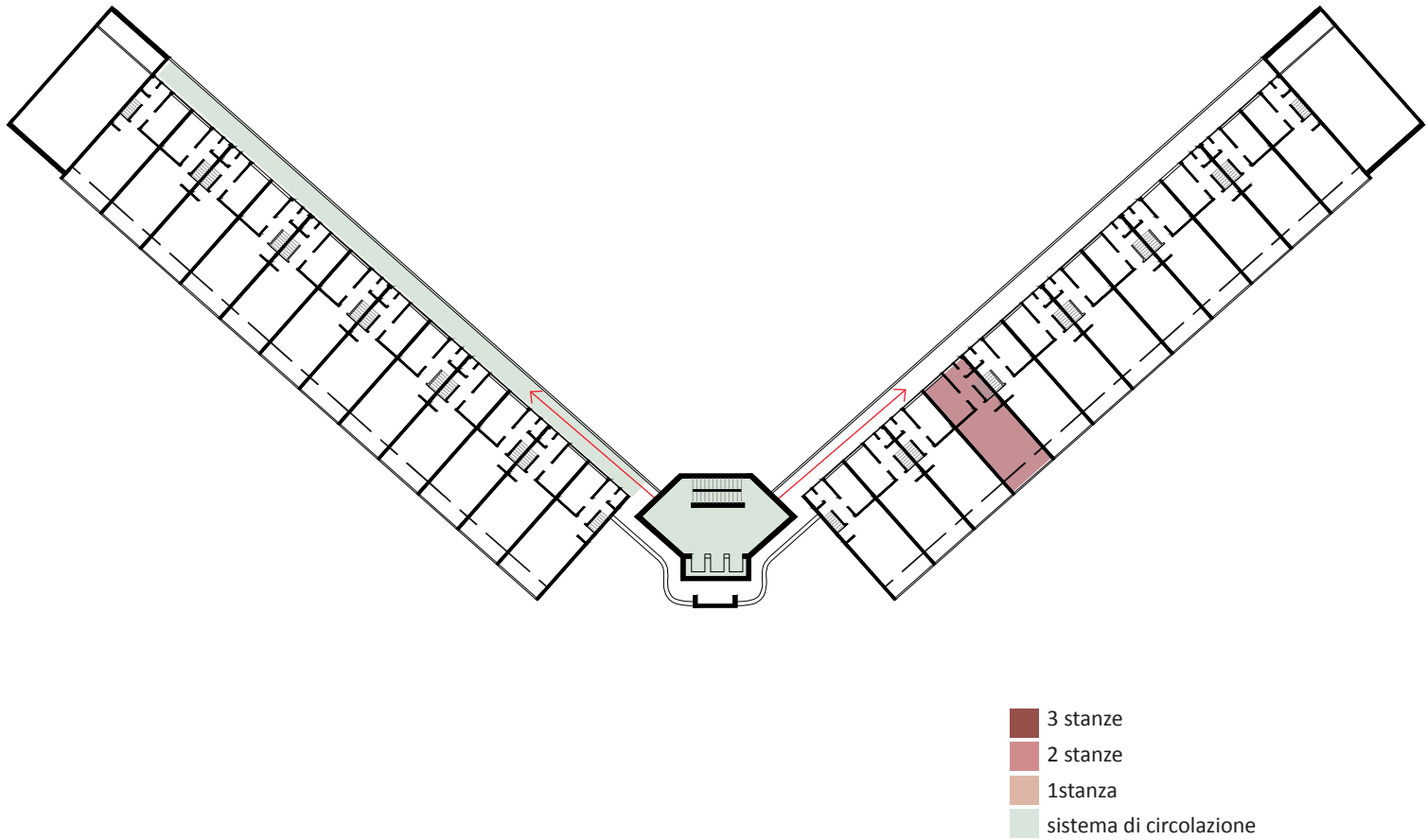
L'architetto e storico esperto nell'opera di Braem, Francis Strauven (1942) individuò il nocciolo di detto complesso studio in uno scritto dello stesso progettista:

“Nous voulons une architecture d'AUJOURD'HUI ed d'ICI. Nous ne devons pas perdre de vue le message de Le Corbusier [...] Mais l'imitation superficielle de ce langage formel mène à un cosmopolitisme formaliste [...] Notre tâche est de créer une architecture qui [...] répond aux exigences de notre peuple, de notre climat de notre paysage”.³⁸

Pianta tipo Blocco A con individuazione dell'appartamento tipo. Gli alloggi sono a 1, 2 o 3 stanze. L'accesso alle abitazioni avviene attraverso il ballatoio.



STREETS IN THE SKY: IL BALLATOIO E L'ELEMENTO VERTICALE DI ACCESSO AI PIANI

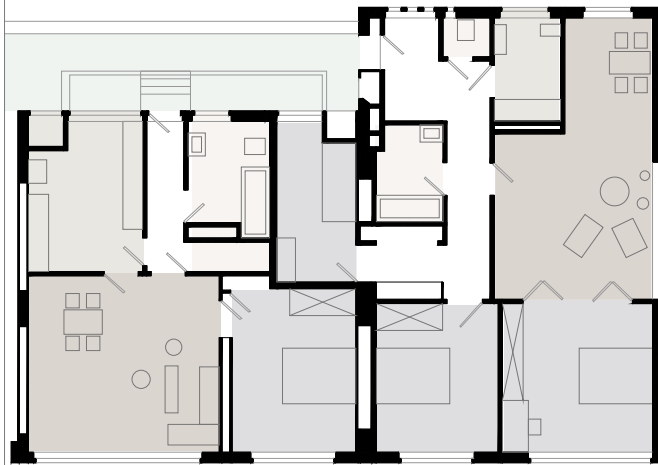


Pianta tipo Blocco D4-5 con individuazione dell'appartamento tipo.
L'accesso alle abitazioni avviene attraverso il ballatoio.

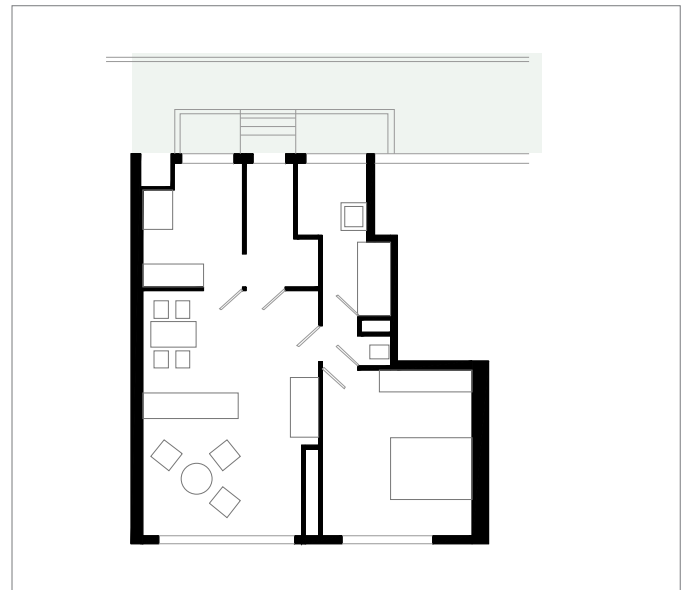
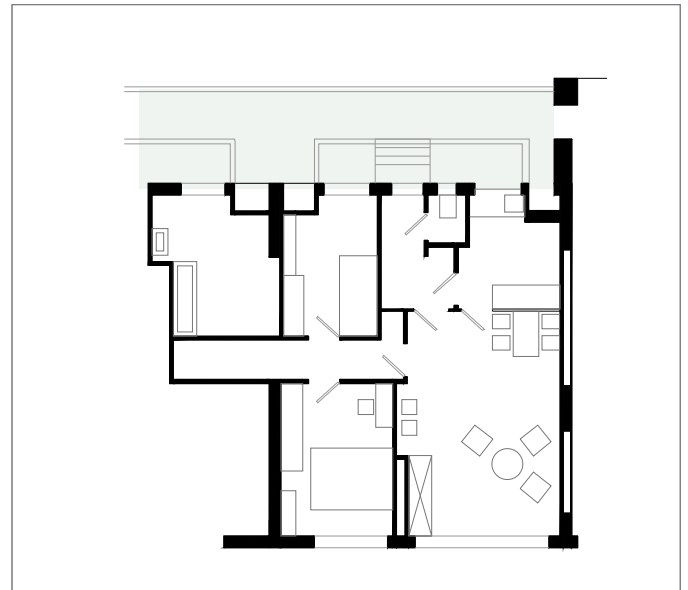


Foto del Blocco D4-5.
Nel dettaglio: disegno del sistema di prefabbricazione del blocco D.

STREETS IN THE SKY: IL BALLATOIO COME SISTEMA D'ENTRATA PER LE DIVERSE TIPOLOGIE ABITATIVE



- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte
- sistema di circolazione



Alloggi Tipo.

Pianta tipo Blocco A con 3 e 1 stanza.

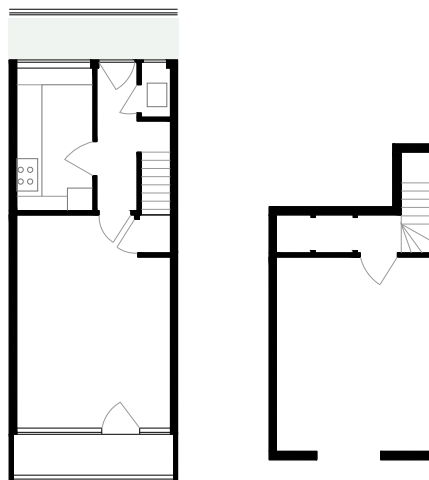
Pianta tipo Blocco D-E con 2 stanze.

Pianta tipo Blocco D-E con 1 stanza.



Il primo piano è stato progettato con dei monolocali, disegnati in due varianti: una proposta all'angolo del piano, e una con affaccio diretto alla galleria. Il ballatoio è per entrambe l'unica via di accesso.

Gli appartamenti ad angolo, non sono stati pensati come dei *duplex*, ma come degli alloggi-studio. Dal corridoio, infatti, si accede a una porta che conduce al vano scala, collegamento con lo studio sovrastante.

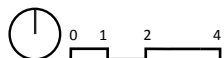


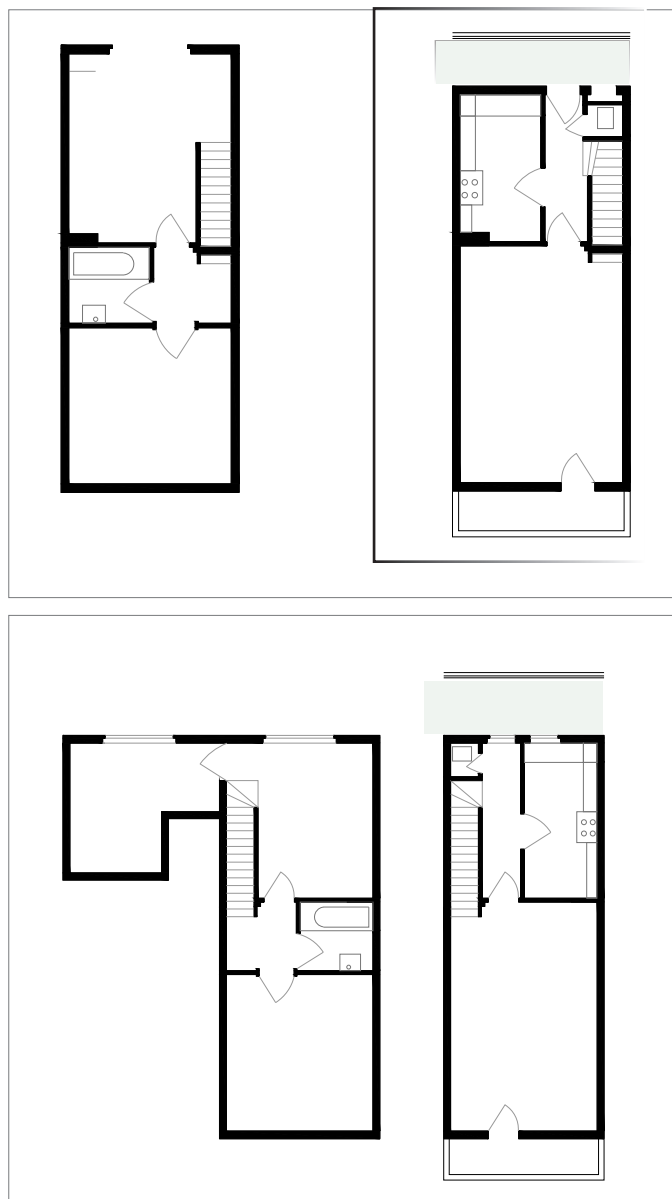
Alloggio Tipo.

Pianta tipo Blocco D1-D5.

Pianta tipo Blocco D1-D5 *duplex* con 1 stanza.

Pianta tipo Blocco D1-D5 *duplex* con 1 stanza.





Riguardo la distribuzione in pianta, l'architetto lavorò su differenti tipi di alloggio. Infatti, egli inserì nei blocchi A, B e C centoventi appartamenti ciascuno e su ogni piano due appartamenti di testa con tre stanze, oltre ad un alloggio singolo da una stanza. Tutte le unità furono dotate di bagno, completo con vasca, cucina e riscaldamento centralizzato. Braem si premurò di separare gli ambienti igienici dalla cucina tramite un corridoio e pensò al migliore arredamento in modo da non creare spazi inutilizzati. Si ispirò agli elementi *Cubex* disegnati da L.H. De Koninck.³⁹ Diede un'importanza maggiore al soggiorno, spostando qui il tavolo, ma addossandolo a una parete, in modo da occupare il minor spazio possibile. Anche le porte pieghevoli, tra la zona giorno e quella notte avrebbero contribuito a percepire i vani come più grandi di quello che in realtà fossero. Per i blocchi D1-D5, Braem progettò sia dei monocali che dei *duplex* e tutte le unità furono dotate di bagno e cucina attrezzati. Le cellule a due piani furono dotate di una scala compatta di collegamento tra i livelli.

Alloggio Tipo.

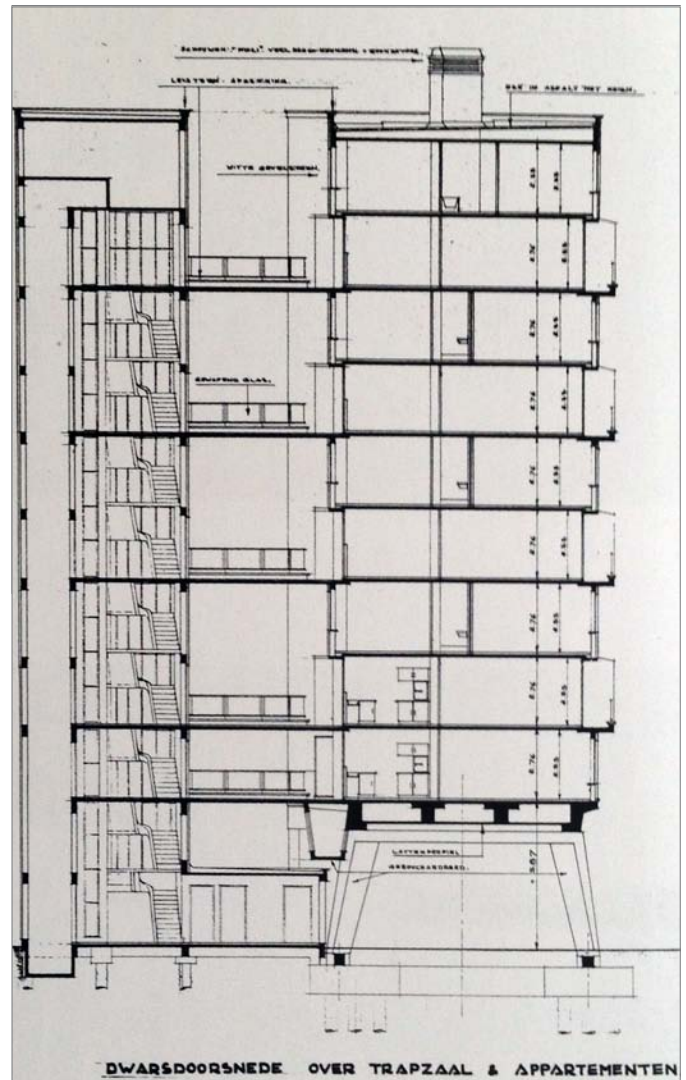
Pianta tipo Blocco D1-D5 con 2 stanze.

Pianta tipo Blocco D1-D5 con 3 stanze.





L'architetto, inoltre, si dedicò a uno studio per un sistema ben definito di entrata ai blocchi: estraendo il vano ascensore e collocandolo all'interno di un volume esterno, collegato al blocco stesso. Questa soluzione non fu solo un mezzo per garantire un'ottima circolazione interna, ma fu un espediente usato, anche, per ridurre il propagarsi del rumore dei meccanismi meccanici all'interno degli alloggi. Dall'impianto di risalita, poi, si sarebbe avuto un accesso su dei ballatoi che avrebbero portato all'entrata di ogni singolo appartamento. Il livello delle gallerie, in ogni caso, sarebbe stato più basso di quello degli appartamenti, in maniera tale da consentire l'intimità degli inquilini.



Blocco D, foto del sistema di accesso verticale.
Sezione del blocco, disegno di Renaat Braem.



Foto del Blocco D1 e del vano dell'ascensore che collega l'accesso verticale con quello orizzontale del ballatoio.





HEYSEL. 1956-1974
La cité modèle a Bruxelles

Progetto: Heyssel

Ubicazione: Modelwijklaan-1020 Bruxelles

Promotore: Fernand Brunfaut

Architetto: Renaat Braem, L'Equerre, Victor Coolens,
Jean Van Doosselaere, René Panis

Numero di alloggi previsti: 1500 alloggi circa



Foto aerea

HEYSEL. *La cité modèle.*

Edificato in occasione dell'*Esposizione Universale* del 1958, il quartiere di Heysel costituisce uno dei più importanti esempi di progettazione urbanistica e architettonica di grande scala a Bruxelles.

L'iniziativa della progettazione, di quella che sarà apostrofata *Cité Modèle*, venne da Fernand Brunfaut (1886-1972),⁴⁰ nel 1956, che stava lavorando, in quegli anni, a una legge sull'abitazione collettiva. Brunfaut formò per l'Heysel una vera e propria *équipe* composta dal gruppo l'Equerre, da Renaat Braem e dagli architetti Victor Coolens (1907-2000), Jean Van Doosselaere (1919-2000) e René Panis (1910-1987). Braem insistette, anche in questo progetto, sul fatto che se l'architettura non avesse fornito

un contributo alla vita, non si sarebbe potuta considerare architettura, ma si sarebbe trattato esclusivamente di mera fantasia o costruzione senza idea. Nel concepire il piano urbanistico furono, soprattutto, l'architetto fiammingo e il gruppo l'Equerre a spingere perché il disegno fosse scandito da una rigida geometria ortogonale, in linea con le norme dell'architettura moderna. *La Cité Modèle* avrebbe dovuto rappresentare la città del futuro, teorizzata dalle utopie urbanistiche cui avevano lavorato gli architetti dell'epoca: un habitat nuovo, per un uomo nuovo.

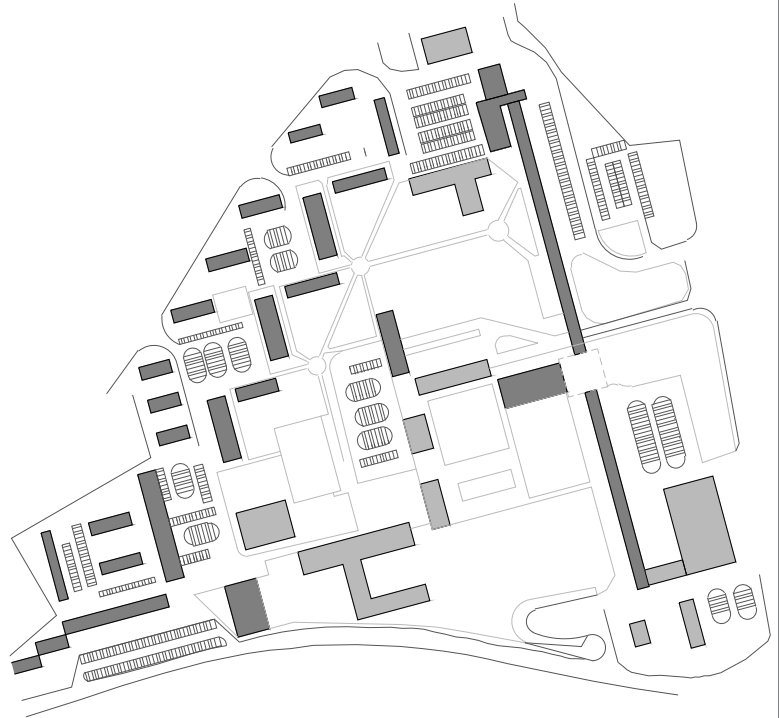
Come Strauven mise in luce, Braem era stato molto polemico con l'*atomium* costruito per l'*Esposizione Universale*, considerato, dall'architetto, un semplice formalismo, simbolo di un'assenza totale di idee.⁴¹ Polemizzando contro questa scelta e contro la mancanza di un vero e proprio



Foto aerea

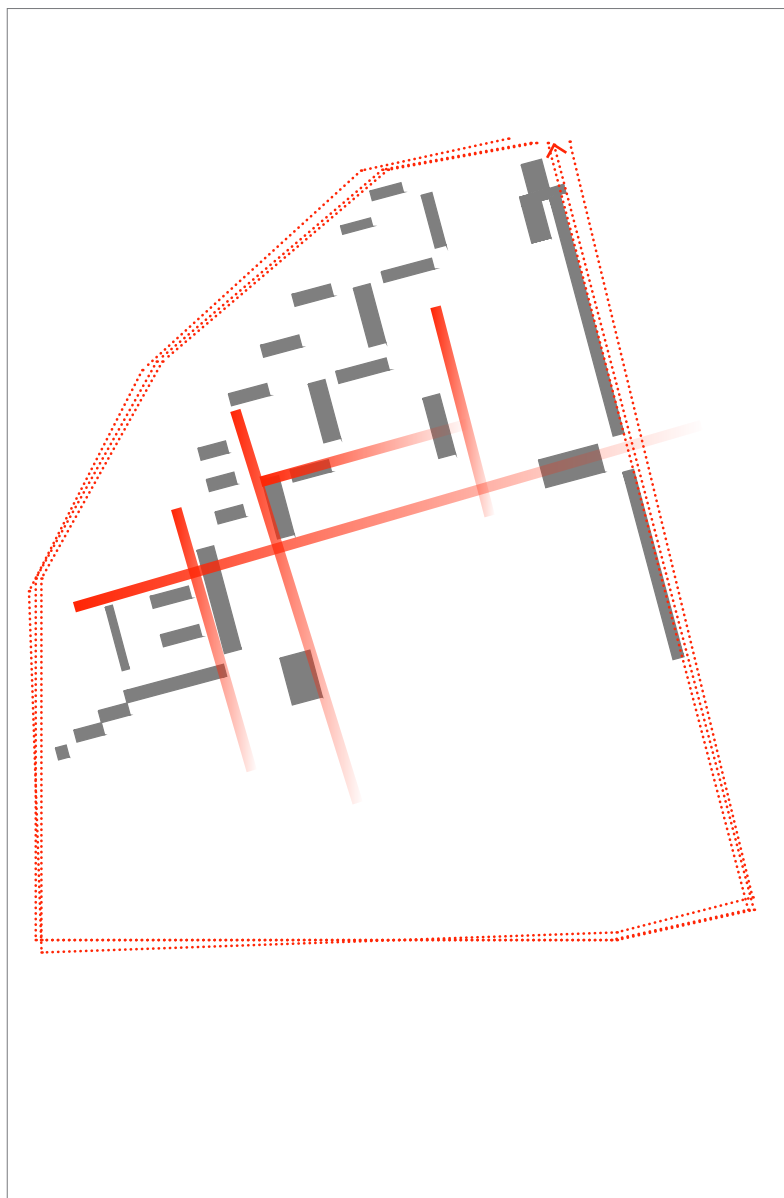
piano urbanistico, l'architetto fiammingo mise in atto una diversa strategia progettuale, rispetto a quella usata per gli alloggi sociali di Kiel. Infatti, disegnò l'Heyssel su degli assi ortogonali predefiniti e lo isolò dal resto della città, alzandolo su un *plateau*. Questa composizione spaziale *aggressive et défensive* avrebbe staccato i nuovi alloggi dal caos della capitale e dall'incoerenza disarticolata di tutti gli edifici circostanti. Grazie, poi, alla monumentalità espressa dai blocchi, l'area si sarebbe configurata come un'isola inespugnabile, che nella sua vasta estensione, avrebbe offerto ai propri abitanti numerose strutture collettive, nonché una relazione diretta con gli spazi verdi. I sistemi di circolazione furono rigidamente gerarchizzati, facendo in modo che il traffico veicolare potesse solo circoscrivere la zona, restando vincolato a un piano prettamente funzionalista.

LE PLATEAU



Organizzazione degli spazi della città di Heysel

Planimetria schematica



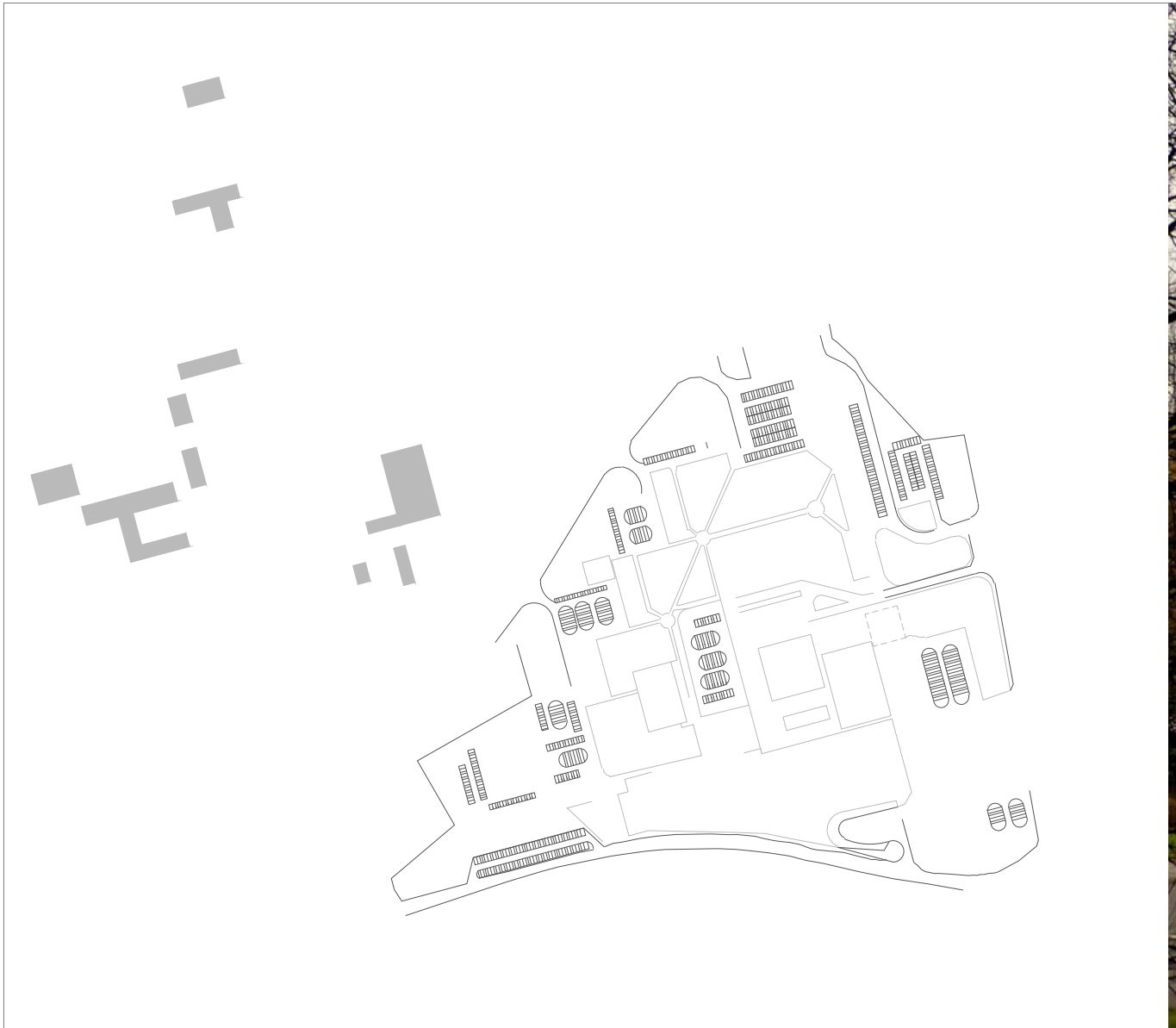
- Alloggi sociali
- Altri edifici
- Edifici pubblici
- Percorsi pedonali principali nel *plateau*
- Percorsi viari

Organizzazione degli spazi della città di Heyssel

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi e individuazione dei principali assi pedonali.

Il sistema viario si snoda attorno la piana dell'Heyssel, creando un quartiere isola che si stacca completamente dal resto della città di Bruxelles. Nel cerchio foto del plastico, 1956.





Organizzazione degli spazi della città di Heysel.

Analisi degli spazi destinati a luoghi pubblici di aggregazione.

Analisi dei luoghi destinati a parcheggio.



Foto dell'edificio a lastra di entrata alla *Cité Modèle*.



La grande rampa d'accesso al *Plateau* di Heysel.

La rampa costituisce il monumentale accesso pedonale che collega il resto della città con la piana di Heysel.

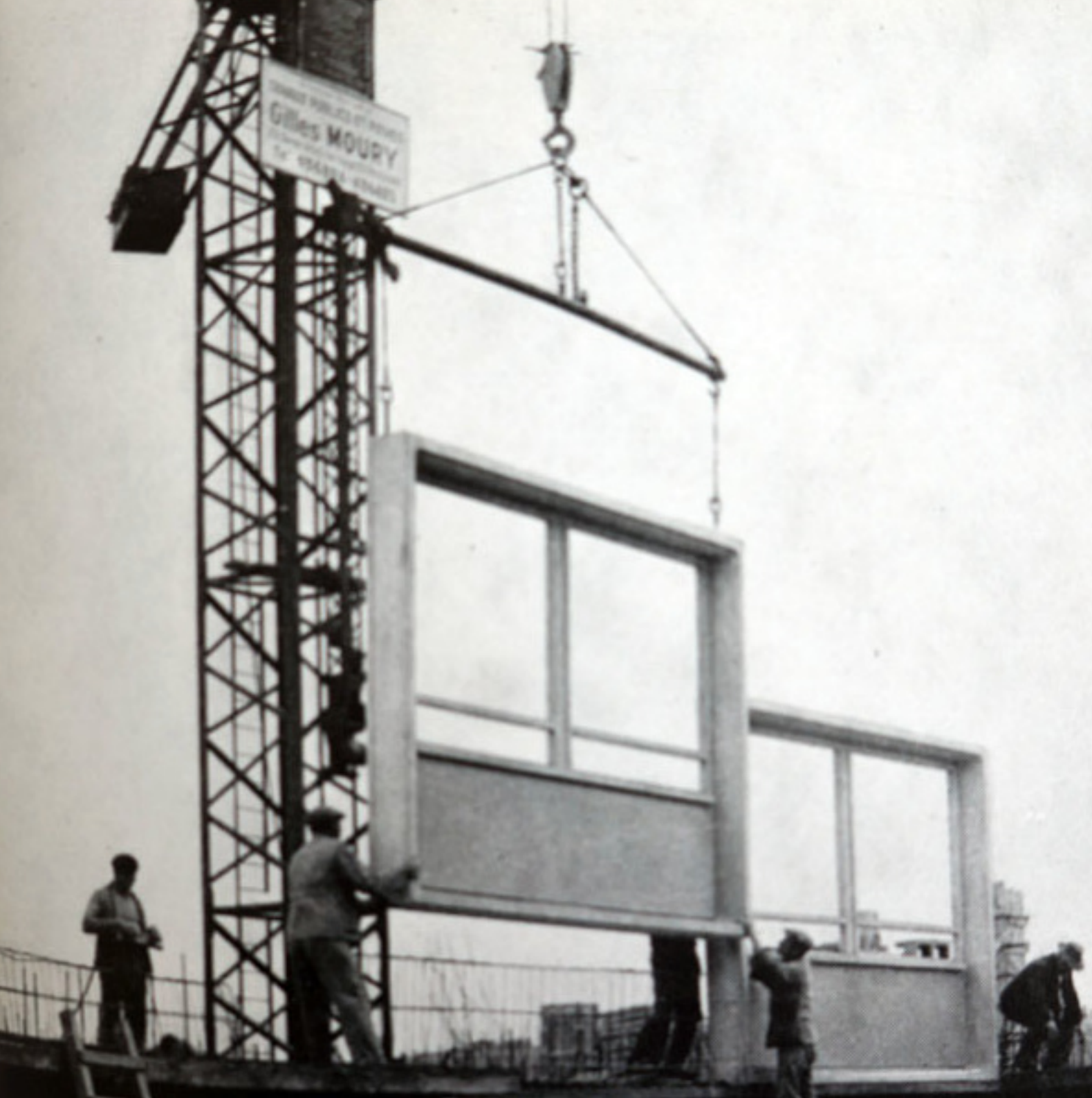




Disegno di Renaat Braem.
250



Foto di una delle torri di Heyssel.



GROUPE EGAU (1950-1992)
Velocità, tecnica, alta densità



GRUPPO EGAU (1950-1992)

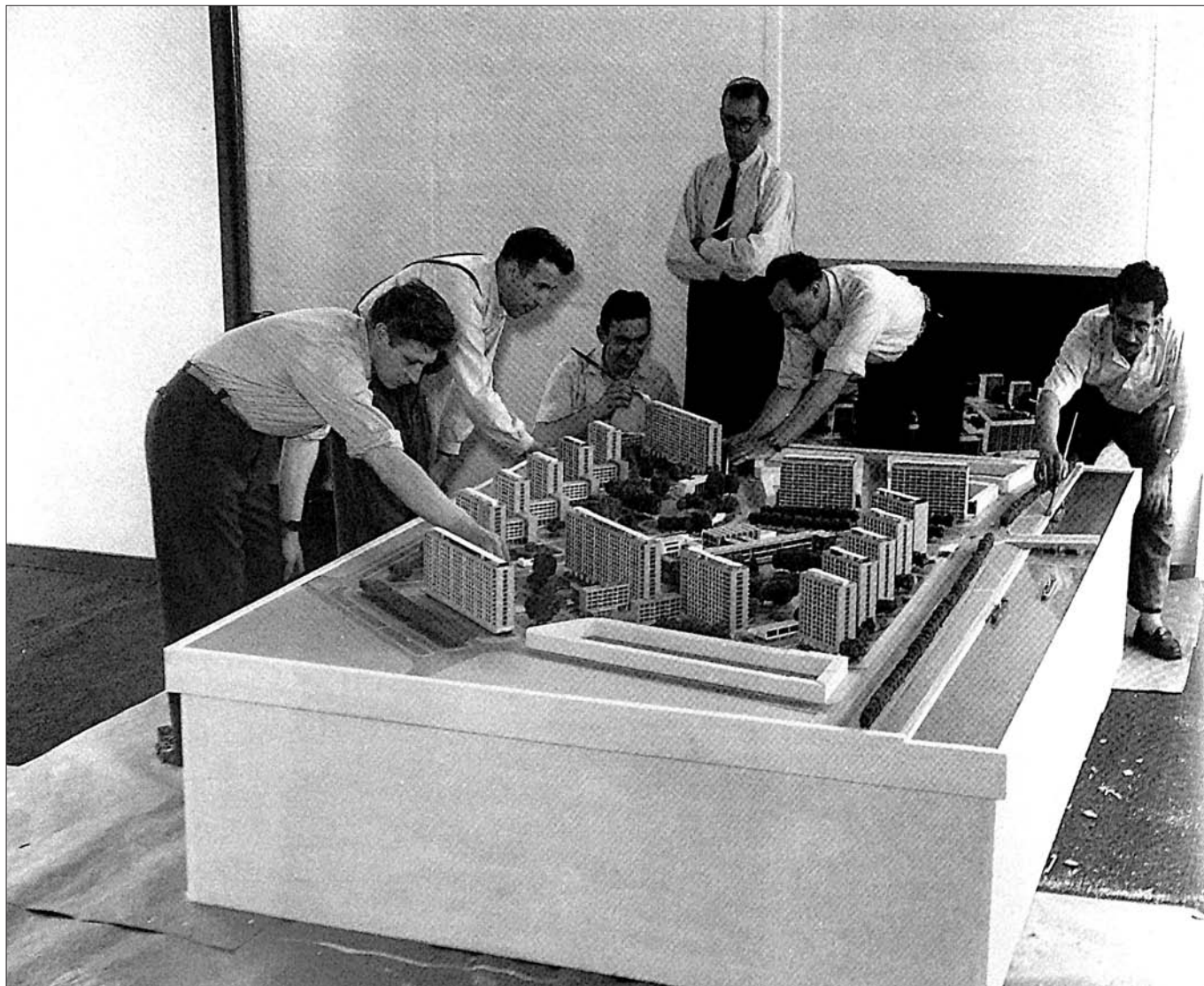
Velocità, tecnica, alta densità

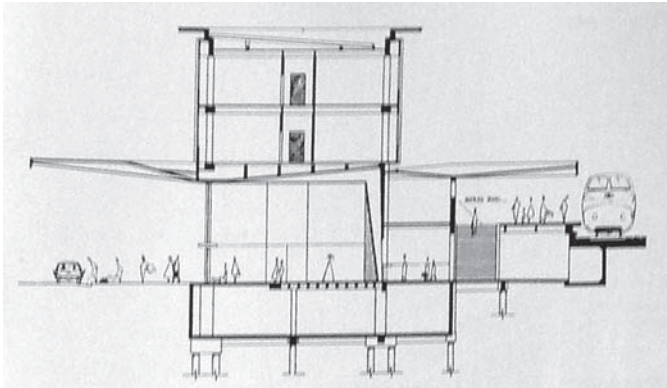
**Biografia**

Egau (*Études en Groupe d'Architecture et d'Urbanisme*) fu un'associazione di architetti composto da Charles Carlier (1916-1993), Hyacinthe Lhoest (1913-1983), Jules Mozin (1914-1995), attiva nella città di Liège.

Carlier, dopo essersi laureato nel 1939 presso l'Istituto Superiore di Saint-Luc di Liège, iniziò la sua carriera professionale e si associò a Lhoest. Questi si era laureato presso l'Accademia Reale di Belle Arti e, come Carlier, si era specializzato in urbanistica. Mozin si laureò nel 1939 presso l'Istituto Superiore di Saint-Luc di Liège e divenne socio di Carlier e Lhoest nel 1944. Fu, altresì, membro della Commissione per l'Architettura e Urbanistica di APIAW (*Associazione per il progresso intellettuale e artistico in Wallonia*).

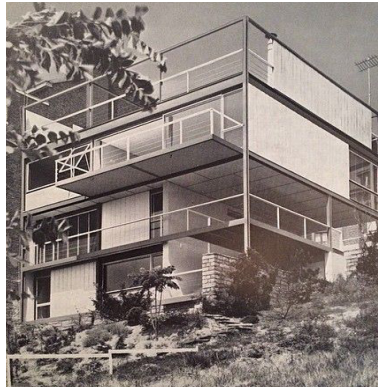
Il gruppo Egau fu particolarmente attivo nella progettazione, sia a livello urbano che architettonico, in tutta la regione *liégeoise*, ma non si concentrò su nessuna produzione teorica in particolare.⁴² Probabilmente questo scostarsi da dichiarazioni programmatiche, come invece il gruppo L'Equerre (V. relativa scheda) era solito fare, fu dovuto al fatto che gli architetti si trovarono a operare in un periodo esattamente successivo alla *Seconda Guerra Mondiale*, dove, quindi, era impellente la costruzione rapida e veloce di case a basso costo. Tra i progetti più importanti si possono annoverare edifici pubblici come la *Gare Guillemins* e l'intervento per costruire *ex novo* la piana di Droixhe, progettando un quartiere ad alta densità abitativa, molto vicino al centro di Liège.





La Gare Guillemins, estensione della stazione esistente, Liège, 1958. Edificio pubblico

Ricostruita nel '58 in onore dell'*Esposizione Internazionale* per la città di Liège è uno degli edifici pubblici più importanti che il gruppo Egau abbia realizzato. La difficoltà del progetto consistette nello spazio limitato che era stato concesso per disegnare l'estensione della vecchia stazione della città. Gli architetti, nel disegno della *gare*, predilessero uno stile sobrio, valorizzando la tecnica piuttosto che la monumentalità, come era usuale fare nella progettazione di edifici pubblici. Una struttura metallica sostiene i muri cortina, che si "aggrappano" al bordo del tetto piano, il quale sporge dai muri laterali. Un enorme sbalzo in cemento copre gli accessi, ispirandosi alla struttura della stazione di Roma Termini realizzata dal gruppo di architetti Montuori – Vitellozzi.⁴³



La Maison Carlier, avenue de l'Observatoire, Liège, 1959. Aggetto

La caratteristica fondamentale della casa per l'architetto Carlier è che si tratta di una costruzione completamente centrata sulla relazione con il paesaggio che la circonda. Infatti, la struttura, invece che svilupparsi verso l'alto, come usualmente avviene, presenta una distribuzione invertita nelle piante e forma una sorta di stratificazione orizzontale dei piani, orientata in modo che la vista sia la migliore. Il gruppo Egau, nella progettazione della casa, decise, infatti, di approfittare del dislivello del terreno per 'incastrarvi' la sezione. Nella pianta semi-interrata, dunque vi è lo studio, nella pianta di mezzo fu distribuita la zona notte e nell'ultima pianta, cui si accede anche direttamente dall'esterno, una grande zona giorno con terrazza proiettata a 'guardare' il paesaggio sottostante.

La Maison Mozin, rue de Campine, Liège, 1957-58. Tecnica

Per la propria residenza, l'architetto Mozin usò un tipo di struttura in acciaio, riflettendo uno spiccato entusiasmo riguardo le nuove tecniche costruttive, combinate con pannelli in vetrocemento colorati che facevano da riempimento e decorazione. La casa si trova in un terreno in pendenza e tesse una forte relazione con il paesaggio, grazie a terrazze, balconi e grandi vetrate. La pianta è quadrata e, Mozin approfittò del terzo piano per distribuirvi sia la zona giorno che la zona notte, mentre il quarto piano fu completamente adibito a terrazza. L'uso dell'acciaio gli permise di utilizzare una struttura leggera che modulasse le aperture e articolasse gli spazi con una geometria precisa. Egau cercò, anche in questo progetto, un dialogo preciso sia con le nuove tecnologie che con il luogo.

Dalla copertina della rivista «La Maison», Una foto di *casa Carlier*.
Casa Mozin vista esterna .
Casa Mozin dal terrazzo.

Le Foto d'epoca sono tratte dal sito *Homme et Ville*, per gentile concessione del Prof. P. Frankignoulle. Link: <http://www.homme-et-ville.net>.





RUE VAUDRÉE, ANGLEUR. 1951
Blocco semi-aperto

Progetto: Blocchi residenziali, scuola, spazi commerciali

Ubicazione: rue Vaudrée, 4031 Angleur

Architetto: Groupe Egau

Numero di alloggi previsti: 328

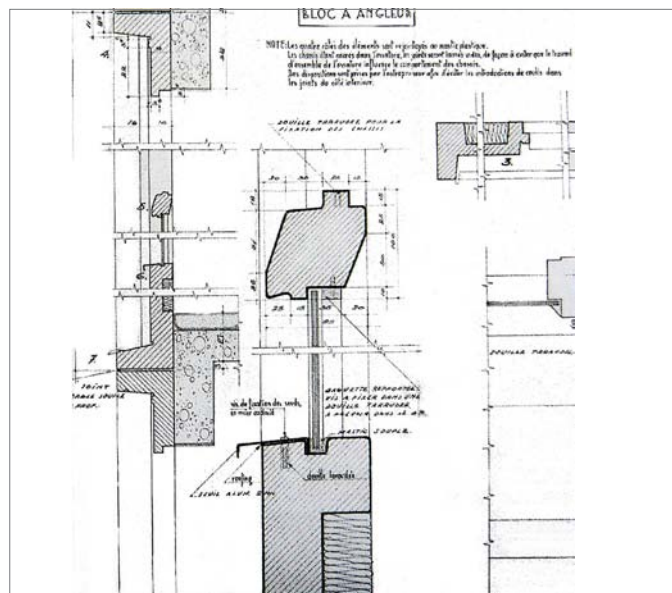
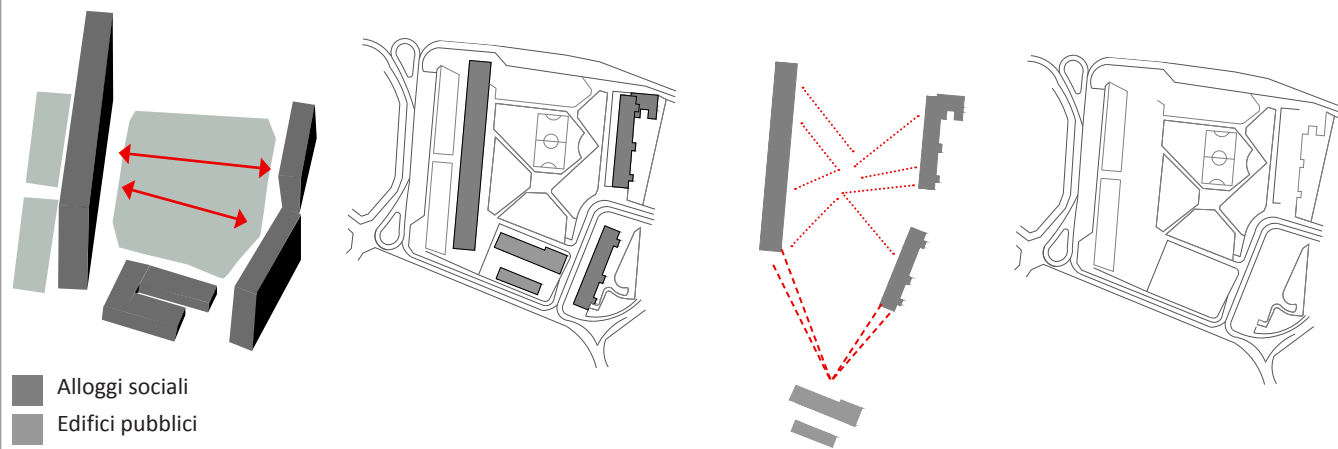
RUE VAUDRÉE, ANGLEUR. Blocco semi-aperto

Il primo progetto di cui si occupò il gruppo Egau fu quello per dei blocchi di appartamenti in *Rue Vaudrée*, ad Angleur, nella provincia di Liège. Il complesso, composto da tre edifici alti (A, B, C), fu pensato per alloggiare una parte dei tremila tecnici e operai impiegati nelle nuove installazioni ferroviarie di *Kinkempois*. Il progetto di *Rue Vaudrée* si configurò quasi come una micro-città per trecentoventotto appartamenti, disegnati in blocchi che inclusero anche alcuni negozi, dei parcheggi sotterranei, un asilo chiamato "*la Jardinière*" e una scuola materna, inserita tra i blocchi A e C. Il blocco più grande, con l'affaccio su *rue de Vallon*, è composto da duecentonove appartamenti ripartiti in quattordici piani, mentre il blocco B è costituito da settantadue appartamenti ripartiti su nove piani e il C di quarantasette ripartiti su otto piani.



Nel progetto finale, gli architetti dotarono questo mini-compatto quartiere verticale di una scuola materna, di scala ridotta rispetto agli immobili riservati agli alloggi, che si trova su *rue de Vallon*, tra i tre edifici, mentre mantennero i negozi e gli spazi pubblici all'interno dei blocchi stessi. Il complesso di Angleur è distinto da Droixhe, poiché la ricerca tipologica è assolutamente semplificata, ma fa parte dei grandi insiemi di alloggi sociali della provincia di Liège e si inserisce appieno nel dibattito sulla necessità della casa, essendo la dimostrazione che dalla piccola cellula abitativa nasce tutta l'organizzazione urbana.

IL PATIO: TRA ALLOGGI SOCIALI E EDIFICI PUBBLICI



PREFABBRICAZIONE

I pannelli dell'edificio rivestono una facciata chiusa in calcestruzzo. Le superfici di facciate chiuse sotto le finestre costituiscono l'isolamento permanente del piano. Tuttavia sono presenti numerosi ponti termici che verranno isolati in maniera diversa a *Droixhe*.

Quadro 1: Organizzazione degli spazi di Rue Vaudrée, Angleur

Il giardino pubblico come filtro tra i blocchi di edifici
Planimetria schematica. Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi,
la loro relazione con il patio e con la scuola. Analisi della rete viaria.

Quadro 2: Dettaglio costruttivo dei pannelli di rivestimento della facciata.





Foto di uno dei blocchi di alloggi sociali.
262







DROIXHE. 1954-1970
La città moderna di Liège

Progetto: Blocchi residenziali, scuole, una sala feste,
spazi commerciali, una chiesa

Ubicazione: 4020 Droixhe, Liège

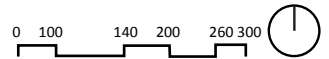
Promotore: Société la Maison Liègeoise e il comune di Liège

Architetto: Groupe Egau

Numero di alloggi previsti: 1800 circa



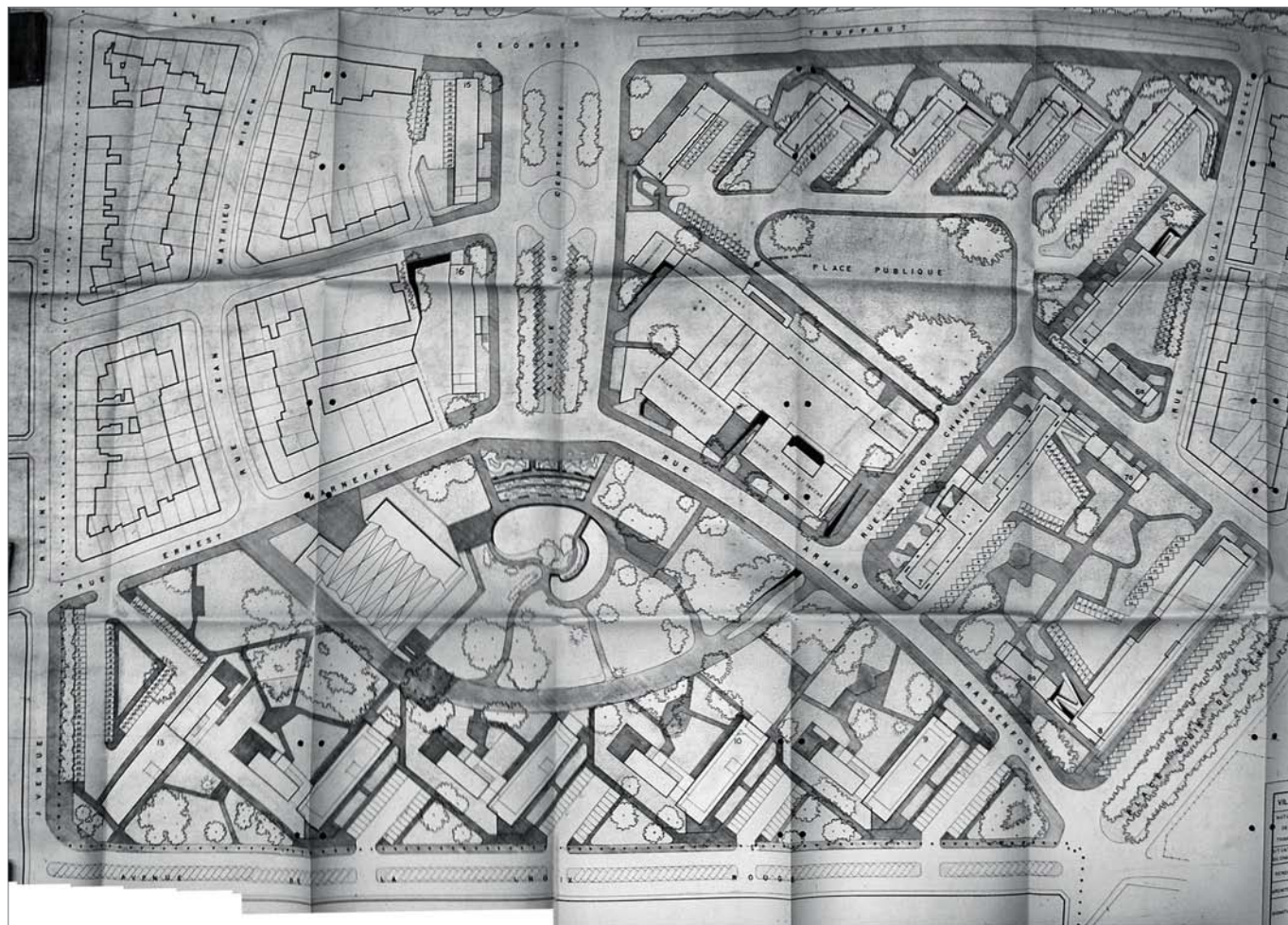
Foto aerea

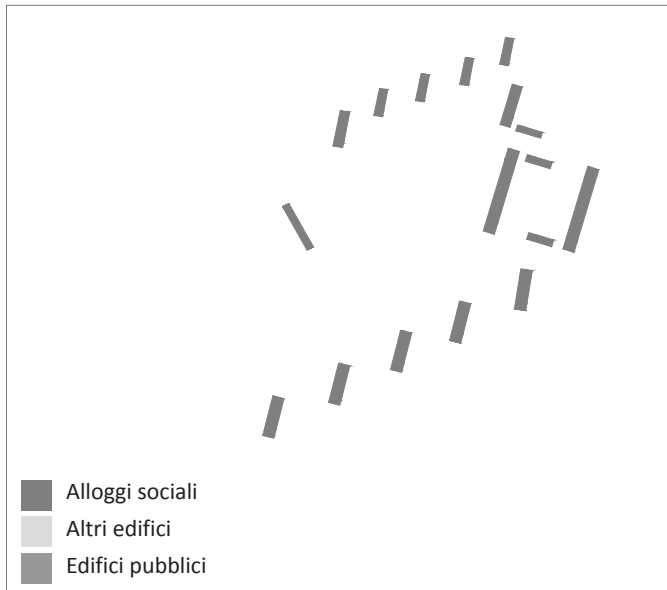
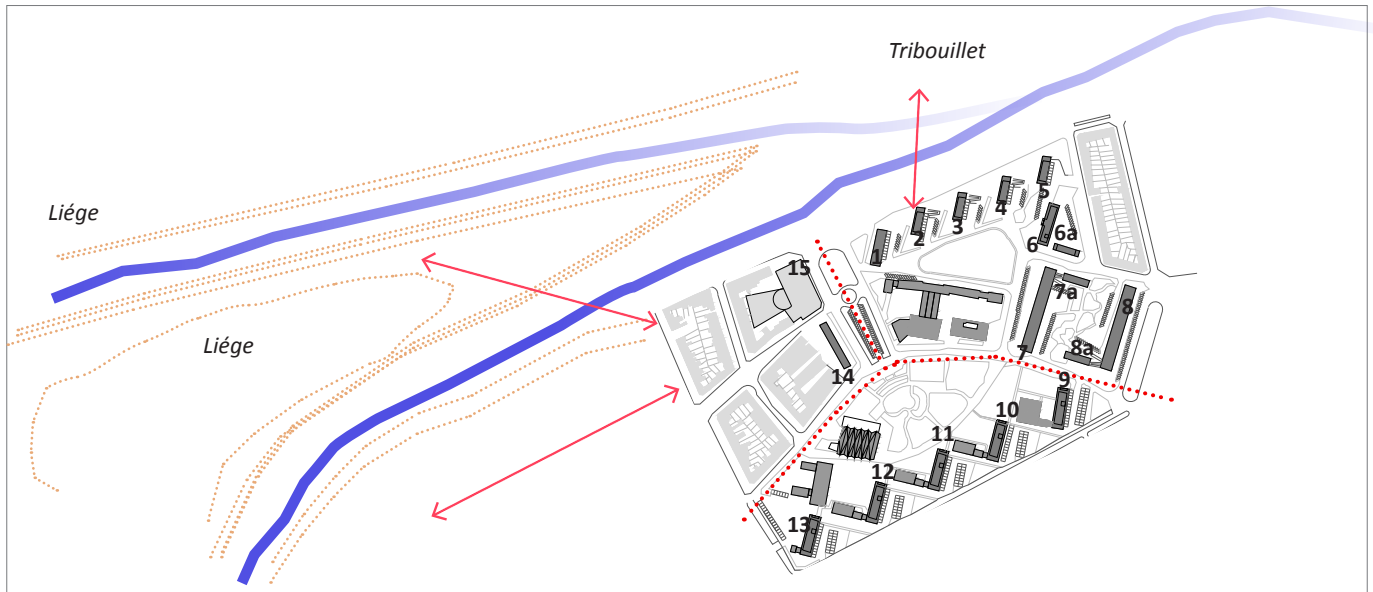


DROIXHE. La città moderna di Liège.

Il progetto più importante che Groupe EGAU portò a termine e anche quello che più ebbe ripercussione nella città di Liège, fu, senza dubbio, il complesso di alloggi sociali concepito per sette mila abitanti nella piana di *Droixhe*, sulle rive del fiume Meuse. Gli alloggi di *Droixhe* furono uno dei primi esperimenti di alloggi a blocco e di torri ad alta densità abitativa nella regione di Liège, caratterizzati da tetti-terrazza e il cui orientamento fu studiato per beneficiare gli appartamenti, quanto più possibile, di illuminazione naturale. Il complesso di *Droixhe* fu progettato tra il 1950 e 1960 e la sua realizzazione fu completata negli anni '70. L'urbanizzazione di *Droixhe* si situò in un terreno che era un antico campo di manovra, senza alcun vincolo riguardante vie o lotti.

Rifacendosi alle norme determinate dalla *Carta di Atene* e da Le Corbusier, il gruppo EgaU edificò solo il 25% dei diciotto ettari di terreno, adibendo il restante 75% a spazio collettivo e attrezzature pubbliche come scuola, centro culturale, negozi e un grande parco. Gli architetti si concentrarono per rendere gli alloggi efficienti e funzionali, dotandoli di bagno, cucina, acqua corrente e impianto di riscaldamento centralizzato.⁴⁴ In fasi successive, vennero portati a termine altri edifici, come la chiesa di *Saints Pierre et Paul* edificata nel '72. Tra il 1967-1968, gli edifici sull'*Avenue de la Croix Rouge* non furono, invece, costruiti come stabilito dal progetto: al posto di edifici simili a quelli prossimi alla Meuse, si innalzarono, infatti, cinque torri di venti piani ciascuna (per un totale di 600 appartamenti circa) e di carattere senza dubbio più monolitico e massiccio. *Droixhe* è





Organizzazione degli spazi della città di Droixhe.

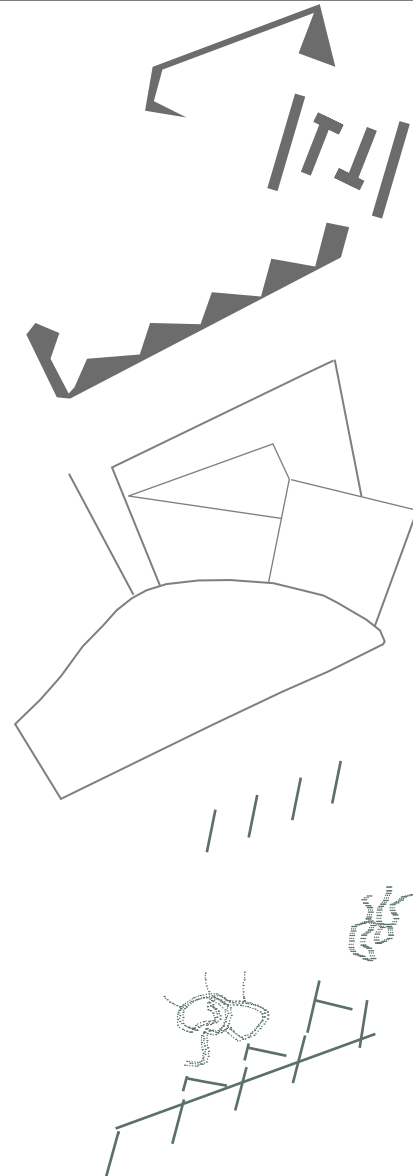
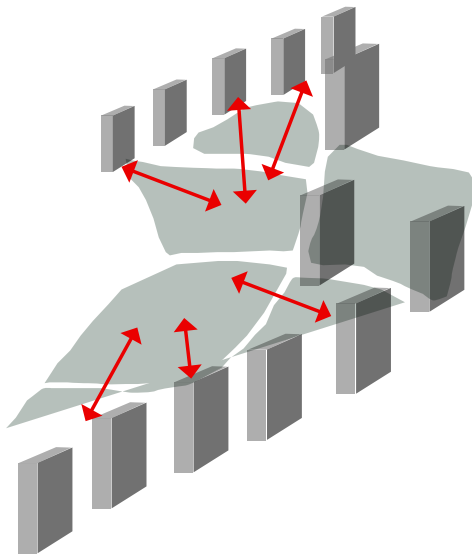
Planimetria schematica in relazione alla città di Liège.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

Analisi degli spazi vuoti destinati a luoghi pubblici di aggregazione.



VELOCITÀ, TECNICA, ALTA DENSITÀ



Relazione della piana di *Droixhe* con il fiume *Meuse*.

Diagr. 1: Analisi Dell'impianto spaziale di Droixhe. Le torri sono distribuite attorno a un giardino pubblico cui si accede da sentieri pedonali.

Diagr. 2: Analisi degli spazi dedicati al parcheggio.

Diagr. 3: Asse viario principale.

Diagr. 4: Analisi dei sentieri pedonali che accedono all'area.

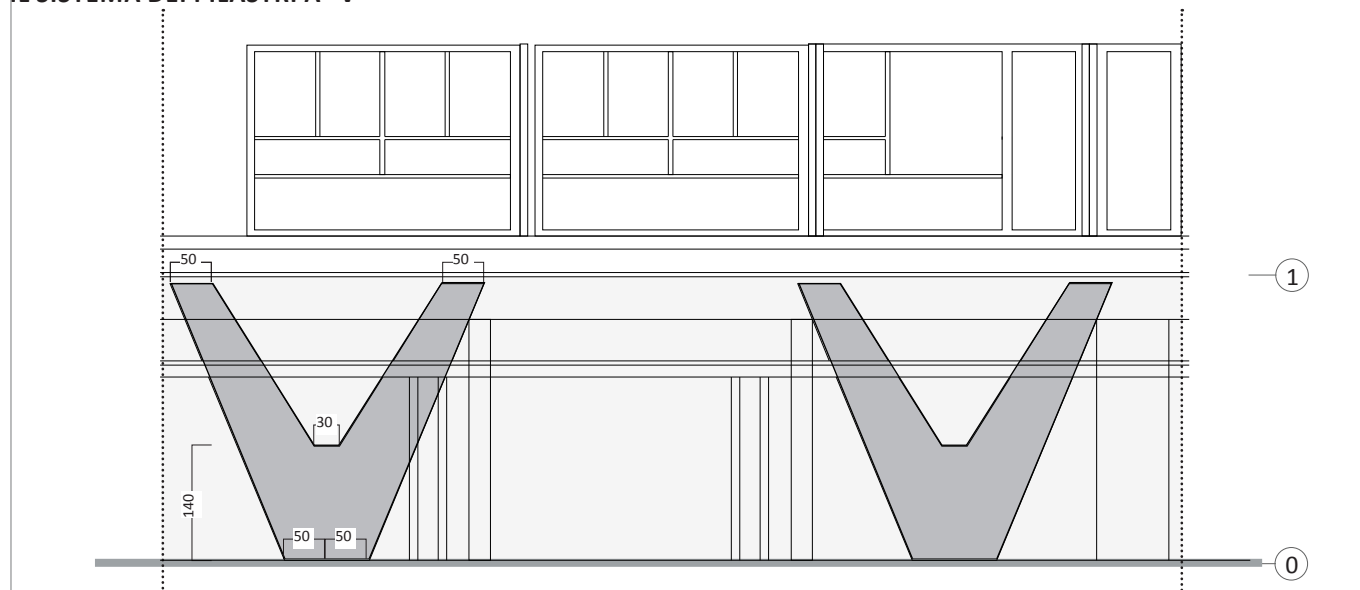


da considerarsi come una micro-città autonoma, inserita, all'interno della stessa *ville* di Liège. Questo *grand ensemble* fu oggetto di molti dibattiti e piani di recupero nel corso degli anni, ma uno dei più notevoli difensori della piana di Droixhe e studioso di Storia dell'Architettura, il prof. Pierre Frankignoulle, in un articolo, descrisse così il progetto, mettendone in luce la modernità costruttiva:

“Conçu comme une défense et illustration des théories modernistes sur la ville (inspirées de la Charte d'Athènes et du Corbusier), il incarnait une image de la modernité urbaine et architecturale: homogénéité, rigueur et pureté des objets architecturaux, calcul de leur dispersion selon les angles optiques et de leur implantation selon une orientation optimale (est-ouest)”.⁴⁵

Dal punto di vista urbanistico, il progetto esclude la divisione del terreno in lotti privati, poiché questa conformazione avrebbe creato delle micro isole separate le une dalle altre. Al contrario, l'attenzione fu concentrata sul disegno di uno spazio comune e sulla sua relazione con la strada. *Droixhe* sarebbe stata, dunque, una città funzionale, in cui si sarebbero generate le funzioni basiche della vita collettiva: abitare, produrre, ozicare e circolare. Nella prefigurazione dell'area, la circolazione diventò il nocciolo prevalente del disegno: il gruppo Egau si adoperò nel separare il traffico pedonale da quello stradale e predispose un buon numero di parcheggi sotterranei. Tutti i blocchi, inoltre, furono studiati per garantire un orientamento lungo l'asse Nord-Sud.

IL SISTEMA DEI PILASTRI A “V”



Gli edifici poggiano su pilastri a “V” che, però, non lasciano il piano terra libero come avviene nel progetto di Renaat Braem a *Kiel*. Infatti, Droixhe, i pilastri costituirono la struttura portante dei blocchi di alloggi sociali, ma il piano terra, invece che essere una zona di passaggio, fu chiuso da una vetrata e adibito a ingresso collettivo. Grazie alla grande quantità di spazio libero e alle numerose strutture pubbliche che Egau aveva previsto, l’immagine di Droixhe come quartiere modello di Liège venne rafforzata nell’analisi che Frankignoulle e Stevens contro la sua stigmatizzazione attuale a *habitat-ghetto*:

“La libération de l’espace au sol a permis d’implanter des équipements collectifs variés

et de qualité. Ceux-ci, moyennant adaptation et entretien courant, demeurent des supports essentiel de la vie sociale: parc avec étang (longtemps utilisé comme décor pour les photos de mariage des liégeois, et pas des seuls habitants du quartier), école, crèche, salle des fêtes, petits espaces publics «intimistes», commerces de proximité, espace de jeux, pelouses, chemins. Il y a une sorte de paradoxe dans ce quartier souvent perçu de l’extérieur comme homogène et obéissant à un ordre type répétitif, alors qu’il est en réalité très varié et qu’il se décline en sous-ensembles dotés chacun d’une forte identité-personnalité”.⁴⁶

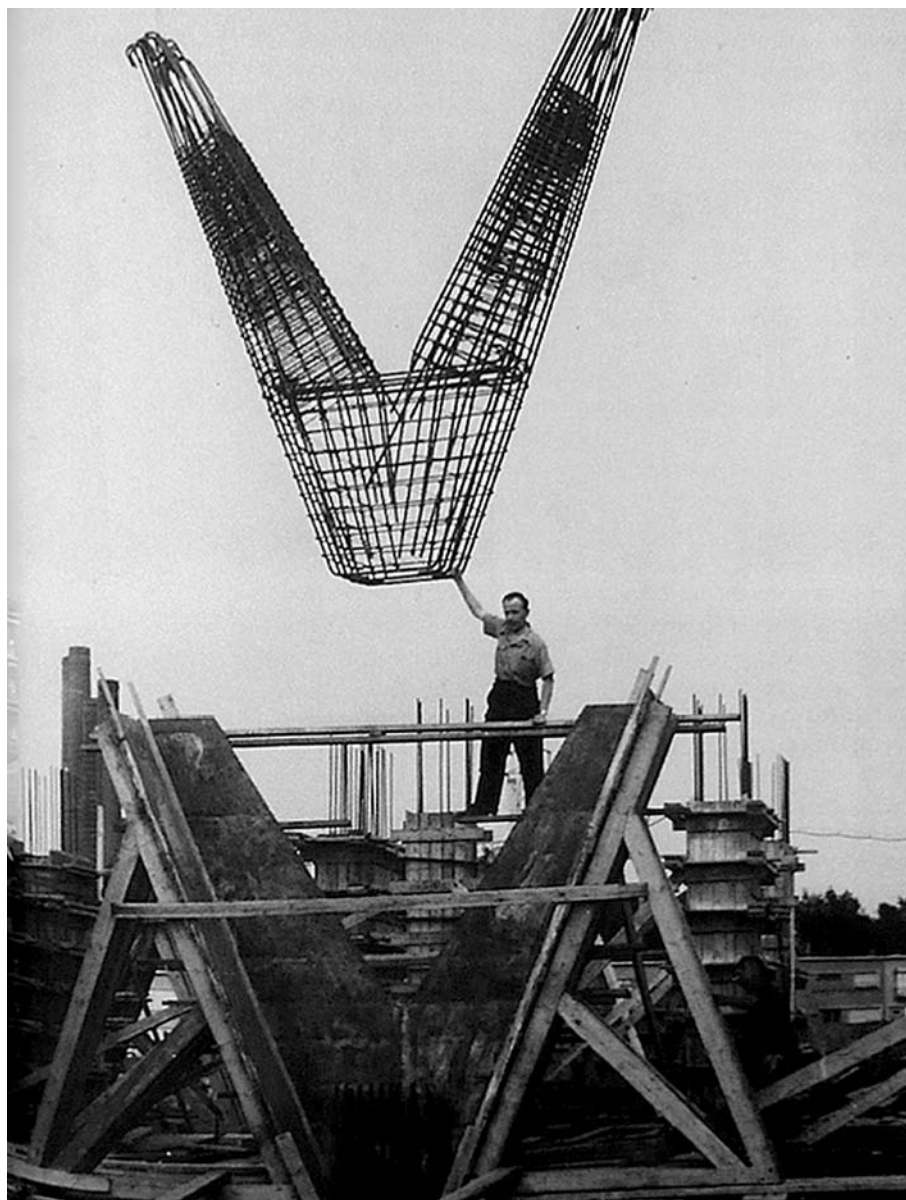


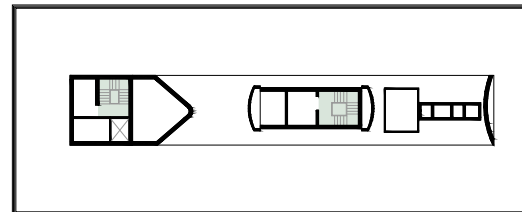
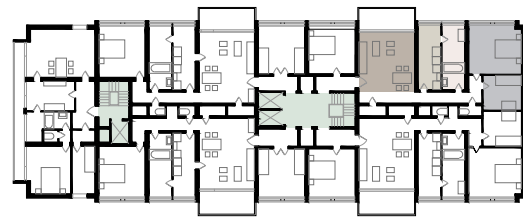
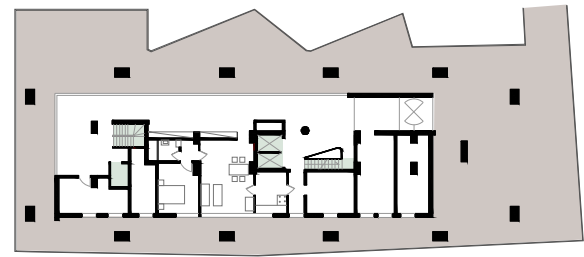
Foto del cantiere. Per gentile concessione del prof. Pierre Frankignoulle.



Foto di uno dei blocchi per abitazioni.

COPERTURA PIANA PRATICABILE

- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte
- sistema di circolazione

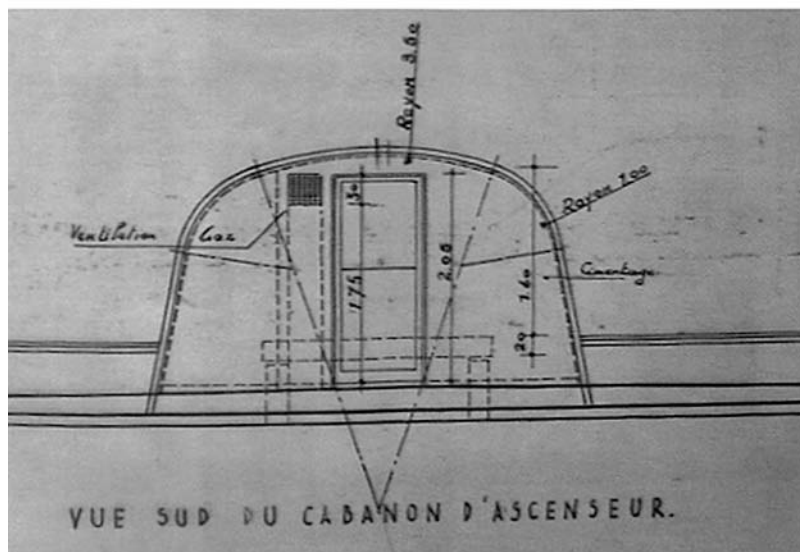


Blocco 7a.

Pianta attacco a terra.

Pianta tipo degli alloggi con individuazione degli spazi.

Pianta della copertura praticabile.



Copertura piana praticabile.

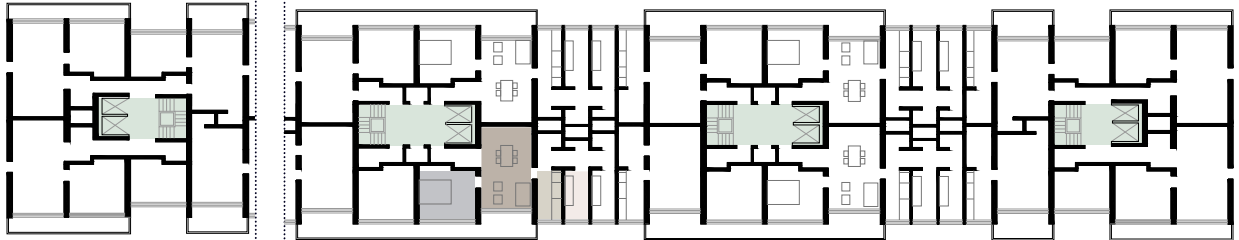
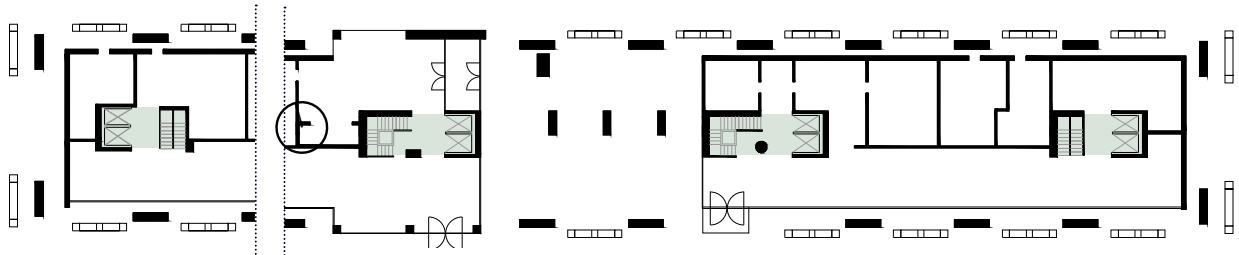
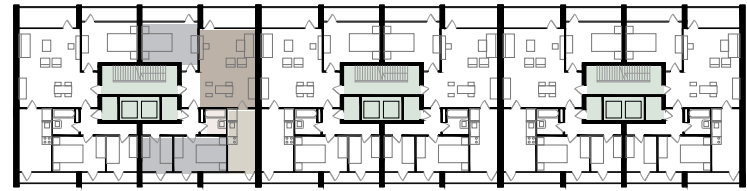
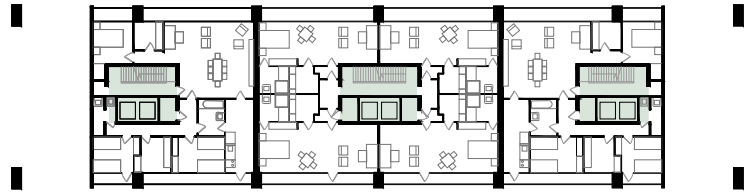
Foto sulla copertura.

Dettaglio dell'uscita della cabina dell'ascensore.

Per gentile concessione del prof. Pierre Frankignoulle.

TIPOLOGIE ABITATIVE

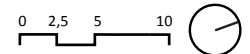
- zona servizi
- zona cucina
- zona giorno
- zona notte
- sistema di circolazione



A Droixhe il Groupe Egau studiò differenti tipologie abitative.

Blocco 2-5- Attacco a terra e pianta tipo.

Blocco 7 Attacco a terra e pianta tipo.



ACCESSO

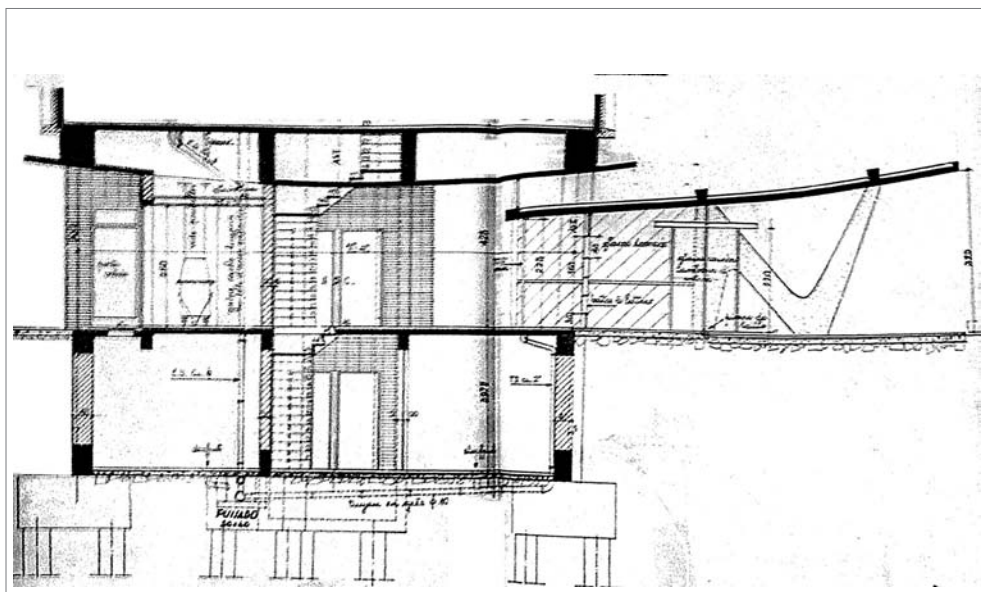


Foto dell'entrata tipo.
Sezione dell'entrata del Blocco 6. Disegno Groupe Egau. Per gentile concessione del prof. Pierre Frankignoulle.

LA TORRE

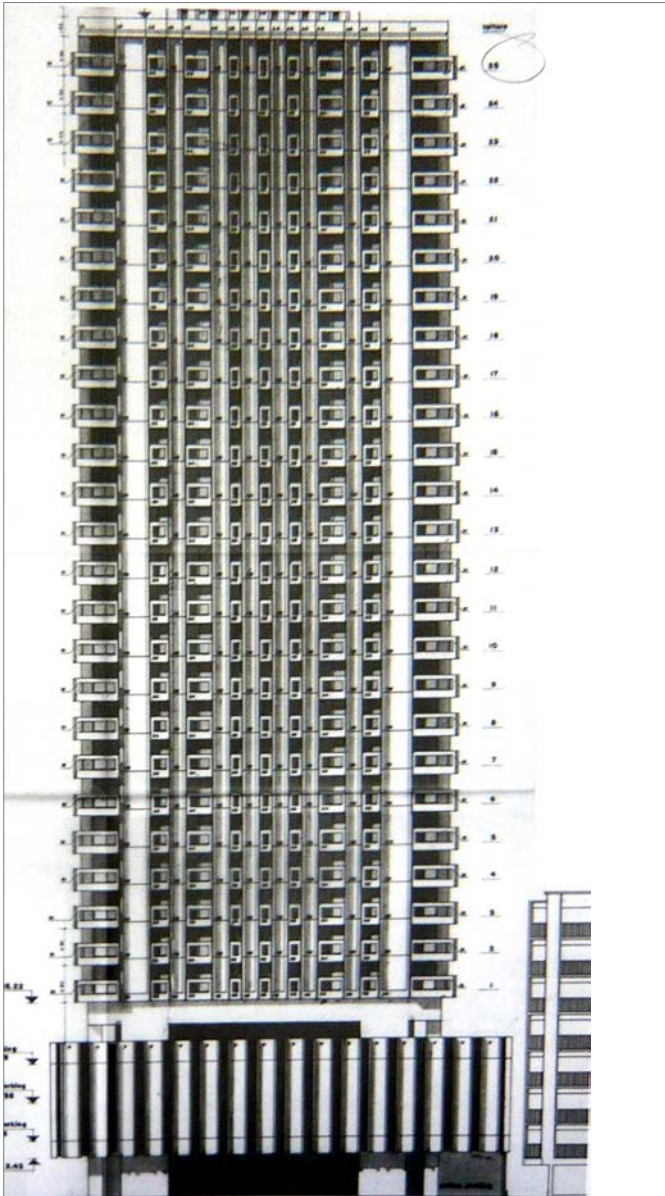
Blocco 6a-7a-8a: questi sono i blocchi più bassi, pensati con cinque piante per otto appartamenti ciascuna. Anche qui gli edifici poggiano su pilastri e la facciata è costituita da moduli in cemento armato.

Blocco 7-8: tredici piani per duecentoquaranta alloggi, due dei quali si trovano nella pianta del piano terra assieme all'entrata di ingresso, ai locali di servizio e agli impianti di collegamento verticale dello stabile.

Blocco 9-13: questi blocchi furono disegnati con ventitré piante identiche, a parte la pianta del piano terra che è a doppia altezza. Gli edifici poggiano su quattordici pilastri in cemento, che reggono la struttura.

Blocco 14: questo edificio ha centosessanta alloggi distribuiti in quattordici piani. Il piano terra non è adibito esclusivamente ad entrata, ma contiene anche esercizi commerciali.

Blocco 15: si tratta di una torre di trenta piani che domina tutta l'impianto di Droixhe. La struttura è progettata in cemento armato, riempito con pannelli prefabbricati.



Blocco 15, la torre di *Droixhe*, disegno del Groupe Egau. Per gentile concessione del prof. Pierre Frankignoulle.



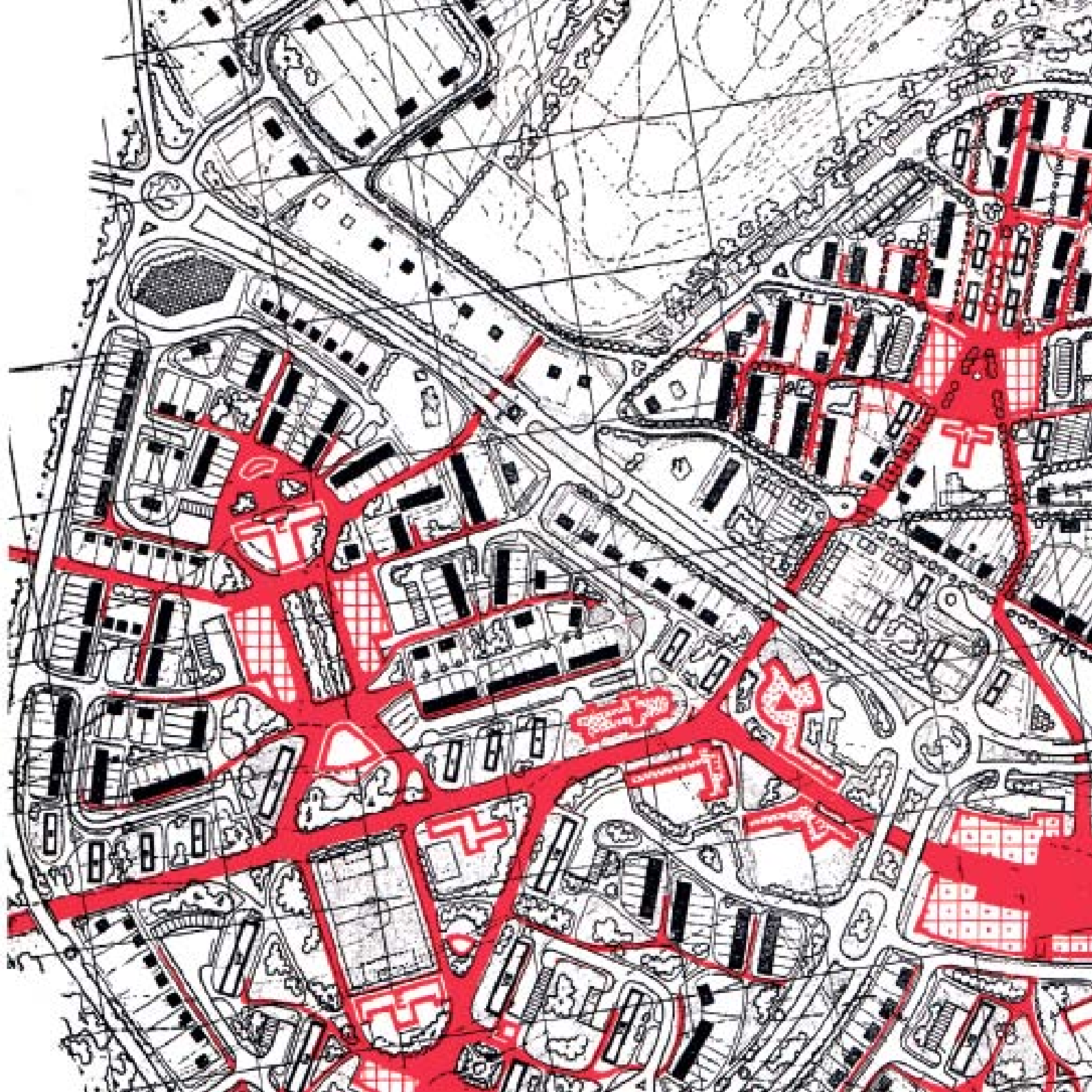
Foto della torre.

ALTRE STRUTTURE PUBBLICHE



Il cinema. Per gentile concessione del prof. Pierre Frankignoulle.





L'EQUERRE (1935-1982)
Teoria applicata



L'EQUERRE (1935-1982)

Teoria applicata



Biografia

L'Equerre fu un gruppo di architetti, con base a Liège, composto da Yvon Falise (1908-1981), Edgard Klutz (1909-1987), Jean Moutschen (1907-1965), Albert Thibaux (1908-1985) et Émile Parent (1910-1985), che si conobbero durante i loro studi all'Accademia di Liège, negli anni '30 e si associarono per fondare l'omonima rivista, «L'Equerre», che avrebbe promosso un fervente dibattito su architettura e urbanistica moderne, soprattutto riguardanti la regione di Liège.

«L'Equerre» (1928-1939) fu, con «La Cité»,⁴⁷ una delle riviste più importanti in ambito urbanistico e architettonico del Belgio degli anni '30. Diede voce a intensi dibattiti riguardanti i progetti moderni e fu testimone della dinamica produzione avvenuta nella regione liègeoise. La rivista si trasformò dall'essere voce del movimento studentesco, agli inizi della sua pubblicazione, al costituire la maggior fonte divulgativa dei testi dei maestri del moderno, per cercare di costruire un modello del buon costruire anche in Belgio. Il gruppo fu attivo durante i CIAM e fu riconosciuto per avere iniziato una riflessione sulla gestione della città, dei progetti per i nuovi quartieri e le relazioni tra l'*habitat* e le aree industriali, più che per i suoi progetti costruiti. Inizialmente, si occuparono di contestualizzare l'architettura moderna in un quadro più ampio, comprendente le arti (il poeta Georges Linze, ad esempio, fu uno dei collaboratori della rivista), ma in un articolo riguardante l'importanza dell'urbanistica, L'Equerre dichiarò:

Il dipartimento di Architettura della Accademia delle Belle Arti di Liège, nel 1929, circa. Nel centro in alto: Edgard Klutz. In basso, da sinistra: Albert Thibaux ed Émile Parent. Foto. Collezione privata.



“Une solution au chaos acqwe, c’est l’urbanisation. Urbanisme, pour sauver les ville set les villages actuels. Urbanisme, pour assurer aux futurs quartiers des conditions qui épargneront à nos enfant set petits-enfants la vie trépidante et destructive qui nous est faite”.⁴⁸



FLÉMALLE-HAUTE, TRIXHES. 1955
L'unité de voisinage

Progetto: Trixhes

Ubicazione: Thier de Trixhe, 4400 Flémalle la Haute

Promotore: Comune di Flémalle la Haute

Architetto: L'Equerre

Numero di alloggi previsti: 1800



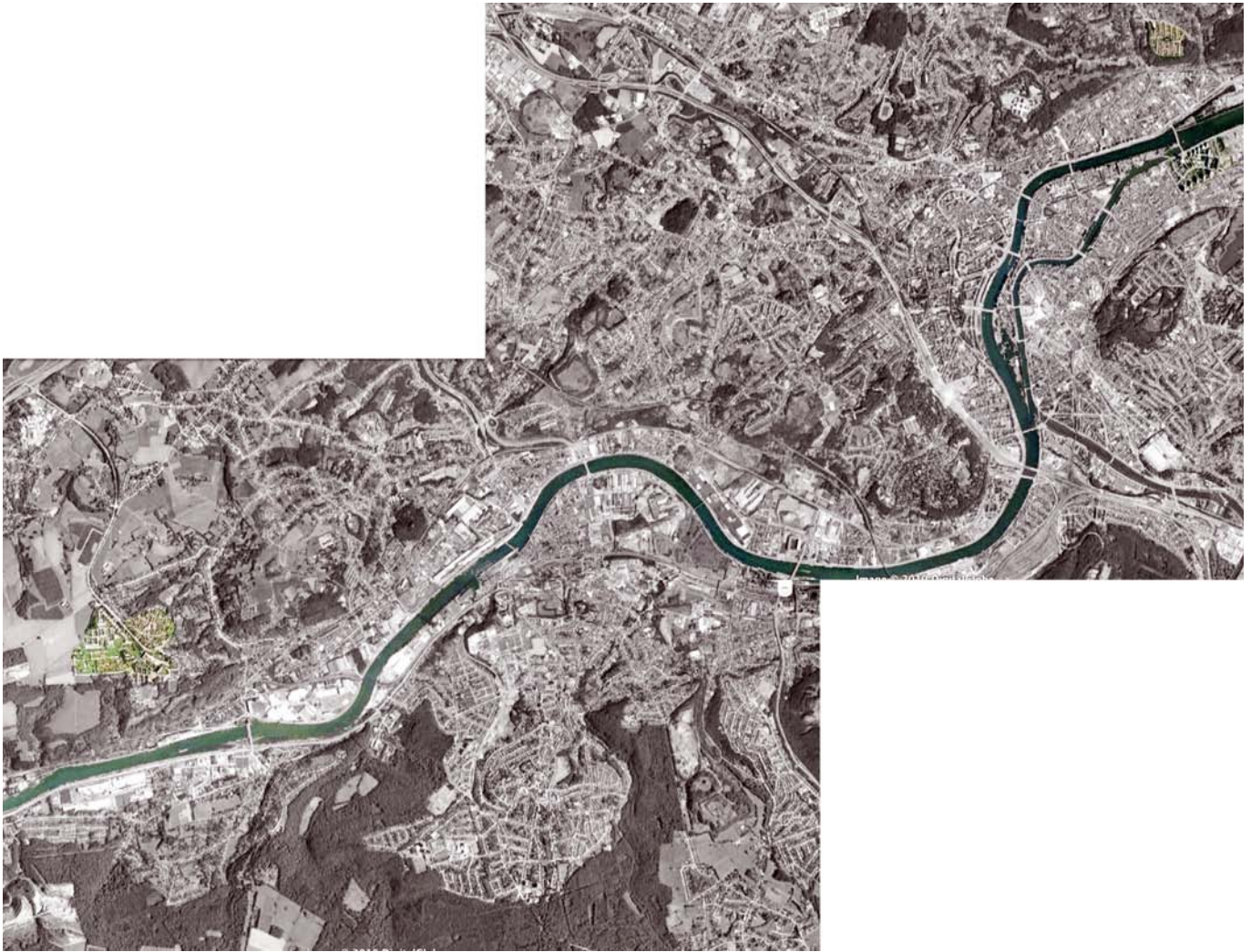


Foto aerea che individua l'ubicazione di Flémalle-Haute, in basso a sinistra, in relazione con il territorio di Liège, il fiume Meuse, e i quartieri operai di Triboullet e Droixhe, segnalate in alto a destra.



Foto aerea



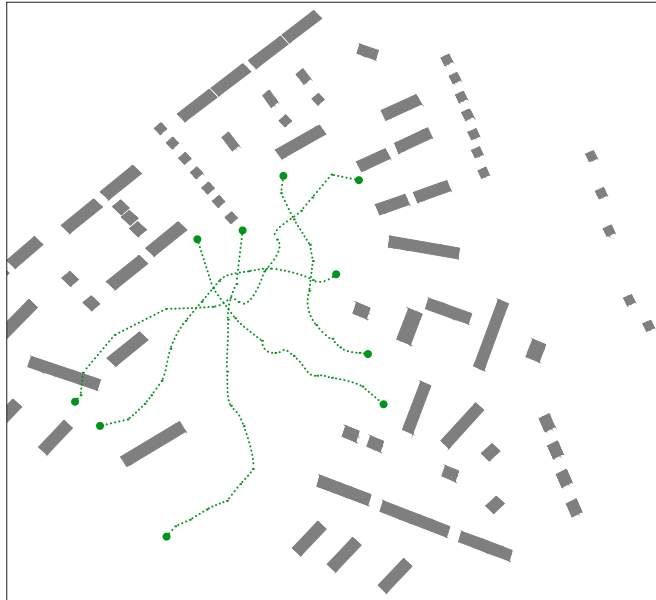
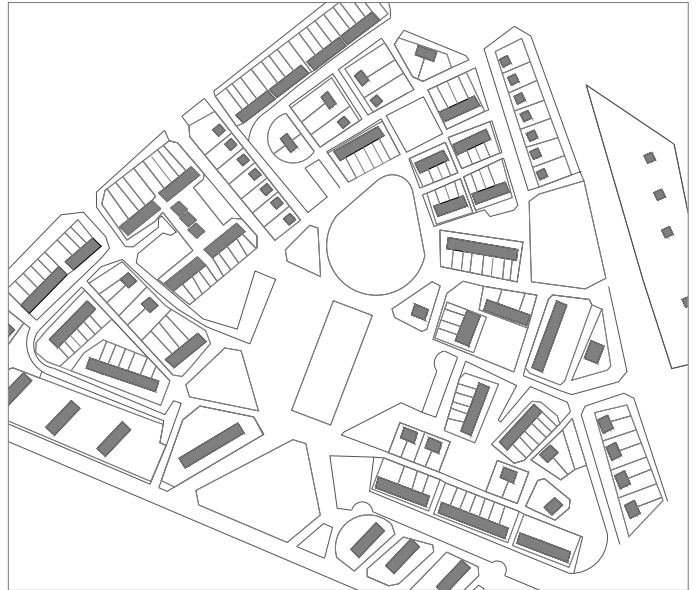
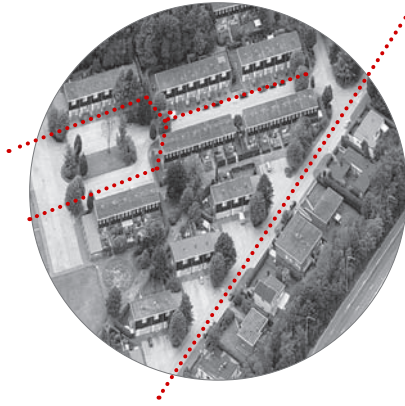
FLÉMALLE-HAUTE, TRIXHES. *L'unité de voisinage*.

Nel 1937, il sindaco di Flémalle-Haute, propose a L'Equerre di studiare la piana di *Trixhes* per realizzare un borgo moderno e più umano, volto ad ospitare le famiglie operaie nei pressi del proprio territorio di lavoro. Situato a quindici chilometri da Liegi, Flémalle-Haute costituiva un esempio tipico di zona abitativa sviluppatasi nei pressi di insediamenti industriali e fabbriche. Era impellente, dunque, rispondere al problema di fornire non solo degli alloggi dignitosi, ma costruire un circondario abitativo sano per i lavoratori che con le loro famiglie vi si erano insediati.

Grazie ai loro studi sulla relazione tra quartieri operai e industria, gli architetti di L'Equerre furono incaricati

del piano urbanistico di Flémalle-Haute. Il primo schema, proposto nel 1937, fu basato su un approccio prettamente funzionalista, derivante dalla *Carta di Atene* e dalle soluzioni apportate nei CIAM. Lo sviluppo sarebbe stato articolato seguendo un asse pedonale e prevedendo un'area da destinare a funzioni pubbliche, come un centro di ritrovo e luoghi scolastici. Le strade, invece, sarebbero state configurate circolarmente rispetto al borgo e avrebbero determinato un assetto radiale degli edifici per abitazioni, di tipologia mista, che sarebbero stati costruiti. A tal proposito, gli architetti studiarono l'assetto, sia di case a schiera, sia di blocchi di appartamenti da dieci o dodici piani. Predisponendo questo insieme di tipologie differenti, L'Equerre si discostò dalle caratteristiche *lecorbusieriane* per la *Ville Radieuse*, modello urbanistico per antonomasia

UNITÉ DE VOISINAGE



Organizzazione degli spazi della città di Flémalle-Haute, Trier.

Planimetria schematica.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

Analisi degli spazi vuoti destinati a luoghi pubblici di aggregazione da cui si dirama il sistema viario della città.



dell'epoca, per avvicinarsi a quello dato dalla città statunitense di Radburn e dalle unità di vicinato americane. Dividere il traffico veicolare da quello pedonale, predisporre la giusta percentuale di scuole e luoghi di ritrovo in base alla popolazione, favorire i rapporti comunitari, queste sono le caratteristiche che anche l'associazione di Liège stava perseguendo con il suo progetto.

Fermamente convinti che un piano urbanistico ben fatto avrebbe potuto riformare la comunità, incoraggiando anche i rapporti sociali attraverso la vicinanza spaziale, e che, nel caso di nuovi insediamenti operai, sarebbe stato meglio allontanare le case dagli abbruttimenti industriali, gli architetti scrissero:

“L’urbanisme est la science qui organise la vie sociale de l’humanité. [...] L’homme doit habiter. C’est -à -dire s’abriter de la pluie, du froid, du soleil. L’homme dans son logis, doit pouvoir, à volonté s’isoler parfaitement du monde extérieur, ou participer intensément à la vie régénératrice du dehors”.⁴⁹

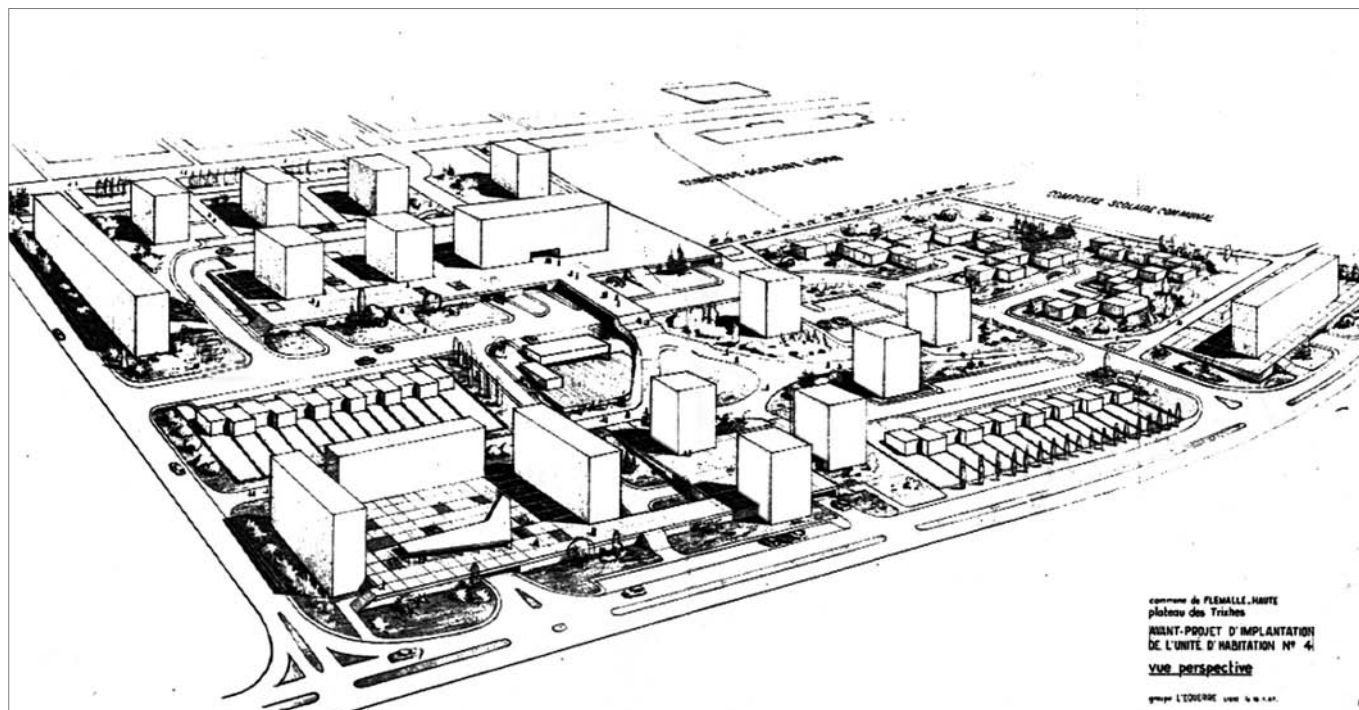
Il piano finalizzato del *plateau* di Flémalle-Haute, suddiviso in quattro grandi unità, per un totale di milletrecentoventisei alloggi (quattrocentocinquantatre case e ottocentosettantatre appartamenti), venne presentato nel VIII CIAM, tenutosi a Hoddesdon, nel 1951. La composizione di *Trixhes* rimase vincolata allo sviluppo della circolazione: costituito, infatti, da quattro

zone, il piano di L'Equerre implicò lo sviluppo di quella che Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) definì una spina dorsale.

Una lunga strada pedonale lungo cui vennero impiantati tutti i negozi e gli spazi di uso collettivo. Ogni unità di alloggi sarebbe stata organizzata attorno a uno spazio comune, delimitato da edifici scolastici o a destinazione commerciale, individuando così lo sforzo degli architetti di costruire un *habitat* che rispondesse in maniera effettiva alle esigenze dei propri abitanti. Inoltre, non solo venne studiata una fitta rete di collegamenti pedonali a mettere in relazione le varie unità di vicinato, ma anche la circolazione di traffico viario venne disposta in maniera tale da non isolare il *plateau*, ma da metterlo in comunicazione diretta con la città di Liège.⁵⁰



Studio della planimetria di Radburn di Clarence Stein et Henry Wright, 1929.
Planimetria di Flémalle-Haute, Trixhes, a opera di L'Equerre, 1950.





WILLY VAN DER MEEREN (1923-2002)
Il coraggio della sperimentazione



WILLY VAN DER MEEREN (1923-2002)
Il coraggio della sperimentazione



Biografia

Willy Van Der Meeren (1923-2002) fu uno dei più brillanti architetti fiamminghi che si occupò di alloggi sociali e, probabilmente, lo si può considerare come l'ultimo esponente dell'architettura moderna belga che attribuì una funzione sociale all'edificato. De Kooning lo descrisse in questi termini:

“In Belgium, Willy Van Der Meeren can be seen as the last genuine heir to those modernists who saw architecture in the 20th century as having to fulfil an eminently social task. [...] Social commitment and mastery of building: the two pillars on which his entire career was founded [...]”.⁵¹

Diplomatosi all'Istituto la Cambre a Bruxelles, venne a contatto, lungo il suo percorso di studi con due delle figure che più avevano influenzato il dibattito sul moderno: L.H.De Koninck e V.Bourgeois. Nei primi anni '50, fu direttore dell'associazione *Formes Nouvelles* per la promozione di mobili belgi. Partecipò ai CIAM e divenne co-fondatore delle riviste «Architecture» (1952) e «Spazio» (1953), dove promosse il dibattito sull'edilizia residenziale. Con il suo collega, Léon Palm (1922-1992), sviluppò i prototipi per la casa CECA, come esperimento di industrializzazione nelle abitazioni da cui derivarono, successivamente, le costruzioni di Tervuren (1955) e gli alloggi sociali di Evere. La progettazione residenziale si contraddistinse perché l'architetto cercò di suddividere gli interni degli alloggi con partizioni flessibili e arredi, come conseguenza del suo interesse nel disegnare il mobilio



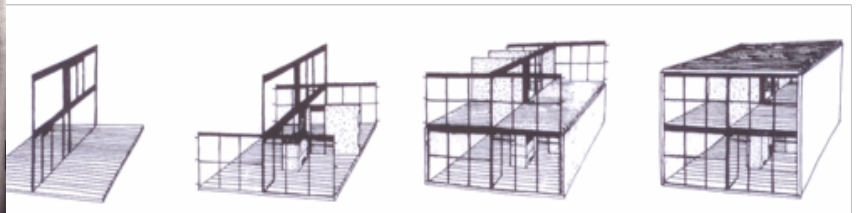
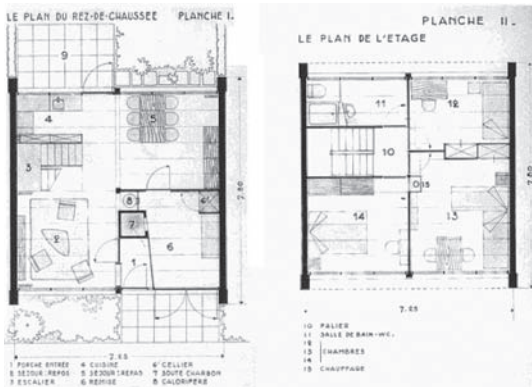
(Tubaux), da costruire con elementi standardizzati di acciaio e legno, ma da mescolare sempre con ingegno, eleganza, funzionalità.

Nel '64, fondò lo studio *Alfa* con cui sviluppò il concetto di architettura legata ad elementi modulari facilmente assemblabili. Egli combinò la sua carriera da progettista con quella di docente, insegnando sia ad Anversa che a Bruxelles. Il complementare le due attività, pratica e teorica, lo portò ad essere il primo critico dei suoi stessi progetti, compiendo, come nel caso di Evere, un'analisi attenta riguardo la costruzione degli alloggi sociali in Belgio.

Van der Meeren lavorò al disegno di elementi modulari ispirati al sistema SAR di John Habraken (1928), professore presso l'Università Tecnica di Eindhoven, di facile produzione e assemblaggio.

Case prototipo per CECA, 1955.

L'obiettivo principale dell'architetto fu quello di riuscire a costruire alloggi economici, basati su sistemi modulari, che formulò e propose nelle case CECA. La Comunità europea del carbone e dell'acciaio, infatti, stava sostenendo una ricerca per offrire ai minatori delle abitazioni a prezzi economici. Van der Meeren, riuscì a disegnare, con l'aiuto del collega Léon Palm, circa una dozzina di case, riducendone il costo a un equivalente di una vettura Ford dell'epoca (circa 3.650€ attuali). Questo prototipo per una casa prefabbricata venne esposto al *Salone Internazionale per la Tecnologia e l'Industria* di Charleroi. Il paradosso di questo tipo di intervento fu che, se l'intenzione di Van der Meeren era stata quella di proporre questi alloggi a persone economicamente svantaggiate, questi vennero, invece, abitati da intellettuali. Le case erano fornite di cucina e bagno attrezzati, tre camere, acqua calda, una stufa per il riscaldamento, ma, soprattutto, grazie al sistema di prefabbricazione, sarebbe stato possibile costruirle in sole tre settimane. Pensando di poter costruire tutti gli elementi in cantiere, si sarebbe risparmiato sul lavoro di manodopera, riducendo considerevolmente il prezzo finale dell'opera.



Costruzione prefabbricata per le Case CECA.

Disegno della pianta con distribuzione interna, Willy Van der Meeren.

La casa per CECA, 1955. E Schema per il sistema di prefabbricazione da applicare alle case con il sistema modulare.



Clos des Lauriers Roses, Evere (Bruxelles), 1957-1962.

A Clos de Lauriers Roses, la struttura si divideva in due piani ed era costituita da due pareti prefabbricate in cemento, che avrebbero garantito la rigidità della struttura trasversalmente, e due pareti cortina in acciaio, campite a piacere con vetro o pannelli solidi. Un portico, inizialmente pensato in acciaio, ma, in seguito, costruito, anch'esso, in cemento, sostituiva il classico vano dell'entrata e collegava l'esterno con il piano superiore.

Il volume della casa sarebbe stato suddiviso in due piani, dando la possibilità di gestire una pianta di sette metri per sette. Il piano terra sarebbe stato un *open space* comprendente cucina, soggiorno e salotto, mentre al piano superiore sarebbero state collocate tre camere e un bagno. E a Tervuren, la scala d'accesso al secondo piano sarebbe stata interna e sarebbe stata composta da una struttura appesa. Inoltre, tutti i mobili sarebbero stati disegnati dallo stesso architetto. Tuttavia, le autorità boicottarono il progetto della casa sperimentale economica e ne vennero costruite solo poche unità come a Evere e Tervuren.



Vierwindenbinnenhof, Tervuren, 1955.

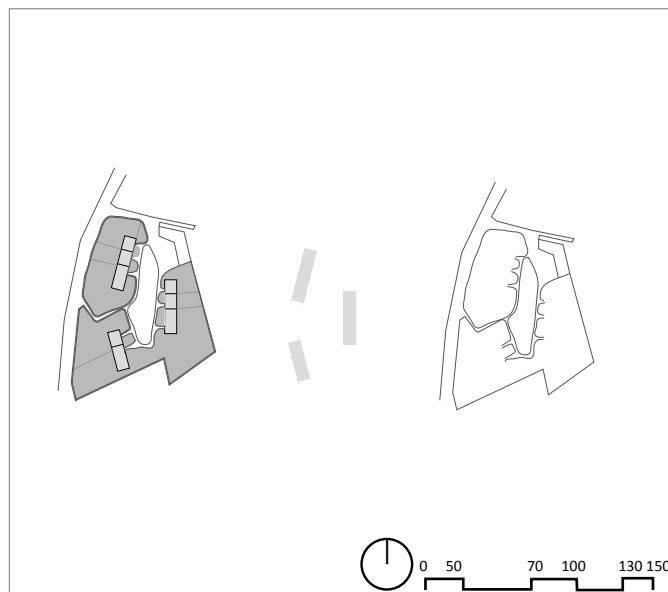
L'area residenziale privata, denominata *Vierwindenbinnenhof*, o il cortile, dal 1955 si trova nel nord-est di Tervuren, al confine con Moorsel e Sterrebeek. Immersi nel verde, le otto proprietà CECA, si sviluppano su tre unità, ubicate intorno a un giardino comune. Le facciate principali si aprono su questo spazio pubblico, mentre sul retro hanno accesso a giardini privati. Le case sono composte da due o tre moduli, con due pareti laterali in mattoni e due a cortina in acciaio, come a Evere. La copertura è leggermente inclinata. Inoltre, l'architetto inserì elementi colorati, come le porte o la struttura degli infissi.

Lo stesso Van der Meeren volle abitare a Tervuren e progettò la propria abitazione privata, inserendola nel complesso CECA. Al piano terra, a sinistra nel salotto, vi progettò una scala aperta sospesa che avrebbe collegato con la zona notte. Le uniche due pareti divisorie sarebbero state costituite da mobili. La camera principale è chiusa sul lato del soppalco da una feritoia mobile che avrebbe reso sempre possibile una vista del soggiorno.

**Organizzazione degli spazi della città di Tervuren.**

Vista dall'alto.

Una delle porzioni di residenze.



Organizzazione degli spazi della città di Tervuren.

Vista dall'alto e una delle porzioni di residenze.

Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi e ai giardini.

Pianta tipo delle residenze.

Casa Roelants, Sint-Martens-Lennik, 1962.

Nel 1962 Van der Meeren iniziò a lavorare al progetto per la casa dello scrittore Maurice Roelants (1895-1966). Anche in questo progetto, l'architetto dimostrò le sue capacità come creativo, sperimentista e strutturista. Infatti, venendo incontro alle esigenze del cliente, cercò di riproporre il disegno per uno spazio moderno, combinandone gli elementi tradizionali come il tetto spiovente o l'integrazione della casa con il paesaggio circostante, per garantire un contatto diretto con la natura.

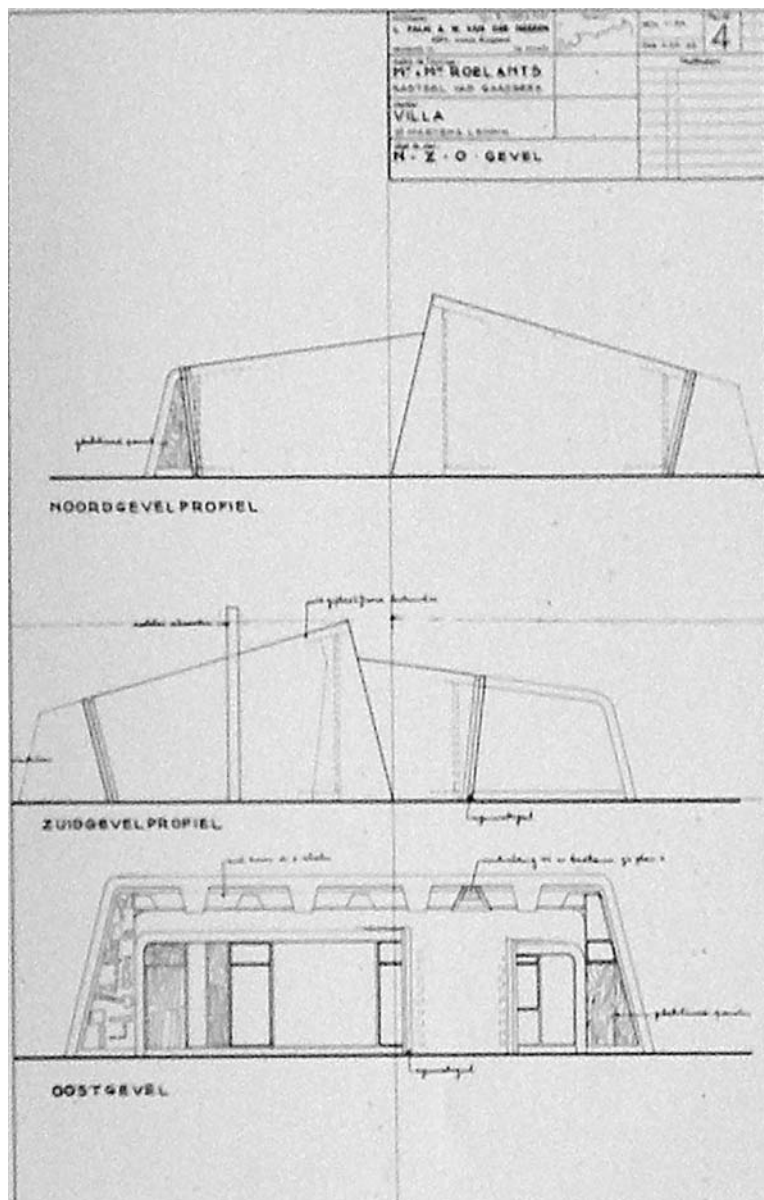
La casa, ubicata su una collina, si presenta come due grandi coperture ripiegate su se stesse, fino a toccare il suolo. Le due strutture, simili a dei gusci, avrebbero permesso una vista incredibile sulla campagna circostante, ma, allo stesso tempo, avrebbero dato la percezione che l'interno fosse un rifugio sicuro. Le aperture furono disegnate con profili di acciaio con doppi vetri. Su entrambi i lati venne posizionato un camino che si collega, tagliando la struttura in maniera orizzontale, al sistema di riscaldamento posto nelle pareti laterali.

Al centro della casa l'unico spazio chiuso è quello del bagno, mentre la cucina venne separata visivamente dalla sala da pranzo da un armadio. All'interno, la struttura in calcestruzzo intonacato e il soffitto spiovente rivestito in terracotta determinano, già di per sé, la decorazione dell'ambiente. I materiali scelti, terracotta, piastrelle in pietra e graniti, sono tradizionali, contribuendo così alla mescolanza di moderno e vernacolo che la casa avrebbe proposto.



Casa Roelants, tre viste dall'esterno.

Foto tratte da: <http://www.architectenwoning.be>.



Prospetti e sezioni tratti dal libro *Horta & After*.
 Casa Roelants, tre viste dall'interno che mettono in evidenza la copertura come elemento principale del progetto.
 Foto tratte da: <http://www.architectenwoning.be>





EVERE. 1954-1961
Edificio a lastra

Progetto: Evere

Ubicazione: rue Cicéron-1140 Evere, Bruxelles

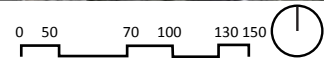
Promotore: Società Leder Zijin Huis

Architetto: Willy VAn Der Meeren

Numero di alloggi previsti: 104



Foto aerea



EVERE. Edificio a lastra.

Durante le sue ricerche sulla casa a basso costo, Willy Van der Meeren ricevette la richiesta per progettare un immobile di 105 appartamenti per la società *Leder zijin huis* (a ciascuno la sua casa), a Evere, uno dei municipi di Bruxelles. Una delle condizioni impostegli fu quella di costruire in altezza, poiché il sindaco socialista di Evere, Frans Guillaume (1913-1963),⁵² si reputava assolutamente contrario alla costruzione di un quartiere basso, che sarebbe stato simbolo, a suo parere, di un complesso cattolico.

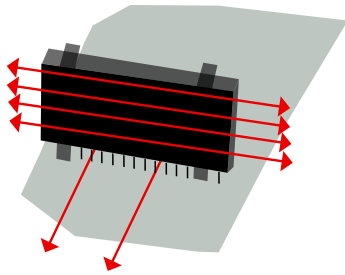
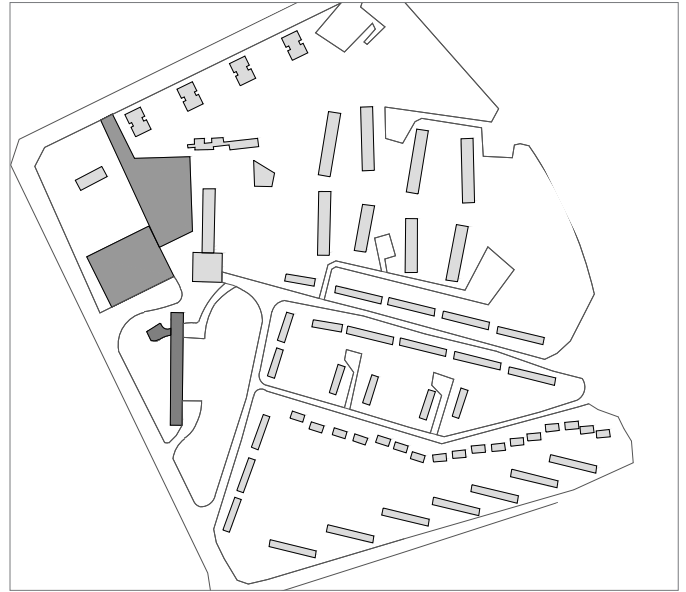
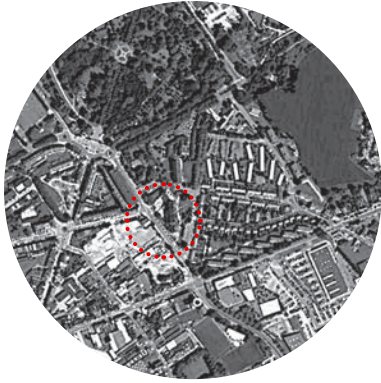
“Guillaume very much disliked all those little houses where candles and crucifixes are put in the window when the procession goes by”.⁵³

Van Der Meeren pensò di disegnare un blocco di appartamenti in cui ogni singola cellula abitativa funzionasse come se fosse stata una casa indipendente, pur nella condivisione, con le altre, di spazi comuni all'interno dell'immobile.

L'architetto sviluppò il progetto basandosi su tre principi essenziali: la costruzione sistematica ottenuta mediante l'uso di elementi prefabbricati e modulari, la messa in opera della pianta libera negli appartamenti e l'utilizzo del colore per gli spazi collettivi. Infine, organizzò gli alloggi distribuendoli su quattordici piani.

Alla fine degli anni '50, però, egli stesso scrisse su Evere che l'alloggio in altezza è destinato al fallimento in quanto non è previsto nella torre un sistema di aggregazione



BLOCCO ORIENTATO

1



- Alloggi sociali
- Altri edifici
- Edifici pubblici

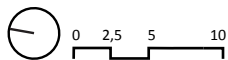
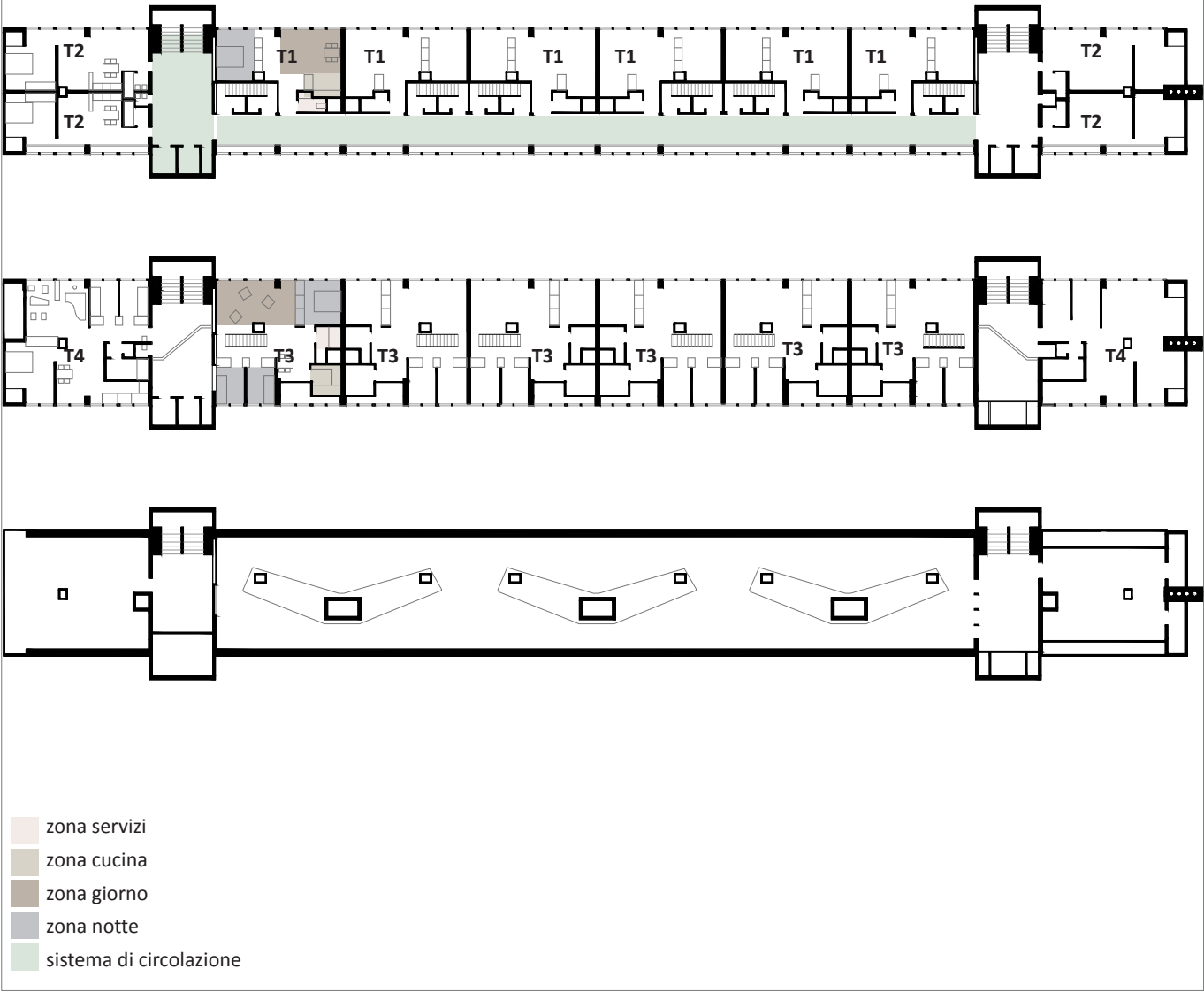
Organizzazione degli spazi della città di Evere.

Planimetria schematica.

Analisi dei percorsi esterni ed interni all'edificio. Gli alloggi sono distribuiti lungo un ballatoio che costituisce una sorta di strada in altezza.

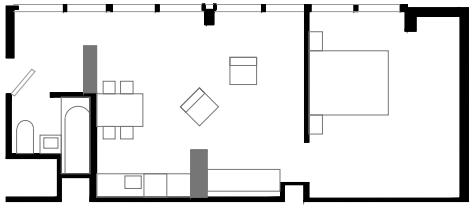
Analisi degli spazi pieni destinati agli alloggi.

Analisi degli spazi vuoti destinati agli altri edifici.

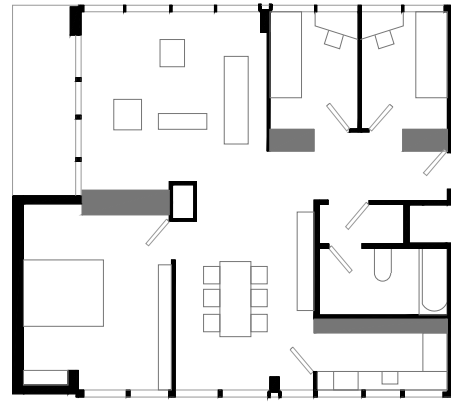


Piante tipo con accesso dal ballatoio e pianta della copertura.

UNITÀ TIPO DI APPARTAMENTI



reale per gli utenti. Per Van Der Meeren, infatti, quello che importava non erano tanto le attrezzature comuni (come avrebbero potuto essere lavanderie o spazi gioco), bensì, piuttosto, dei luoghi in cui l'abitante può realmente socializzare. L'architetto fece della flessibilità la parola d'ordine nella progettazione dell'edificio. Infatti, cercò di rendere 'trasparente' lo spazio sia all'esterno, edificando la torre su *pilotis* e, dunque, evitando qualsiasi barriera costruita al livello del suolo, sia pensando a tipologie di alloggi *open space*, i cui unici ambienti chiusi da muratura fossero stati quelli destinati ai servizi e alla cucina.



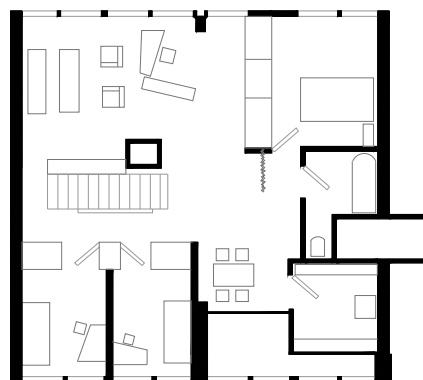
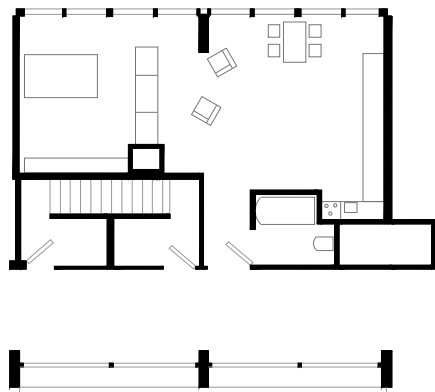
Disegnò quattro tipologie di appartamenti: due (T2 e T4) da posizionare in testa all'edificio, e due (T1 e T3) da distribuire lungo il resto della pianta.

T4 è l'appartamento di testa più grande. Con tre camere e un ampio soggiorno, l'abitazione T4 avrebbe dovuto occupare l'intera larghezza del blocco e avrebbe dovuto avere accesso direttamente dal vano scala/ascensore.

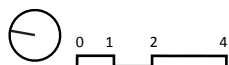
T2 sarebbe stato la metà di T4, e l'architetto pensò di disegnare una cellula di due alloggi T2 appaiati, da alternare a T4.

Pianta appartamento tipologia T2.

Pianta appartamento tipologia T4.

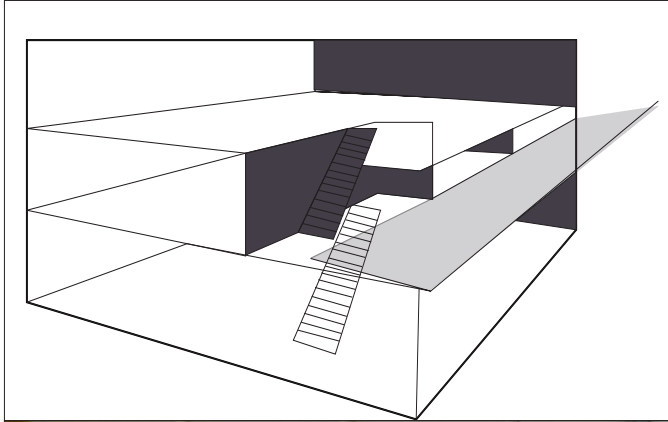


Peculiare è, invece, il sistema in unità *triplex* di T1 e T3. Infatti, T1 fu previsto come alloggio singolo, da destinare a un solo individuo o a una coppia, a pianta completamente libera, in cui la zona notte fosse separata dal soggiorno semplicemente da un armadio attrezzato. L'accesso sarebbe avvenuto attraverso il ballatoio, elemento di congiunzione tra i due vani scale, posti alle estremità della torre. Allo stesso livello dell'accesso di T1, si sarebbe trovata anche l'entrata ai moduli T3, che si sarebbero sviluppati nelle piante superiori e inferiori rispetto a T1. Infatti, dal ballatoio, una scala avrebbe collegato i tre piani, conducendo a una tipologia di alloggi più grande con ben tre camere, cucina e soggiorno. In facciata un mosaico di finestre avrebbe individuato la pluralità di tipologie all'interno.



Pianta appartamento tipologia T3.
Sistema di unità *triplex*.

IL BALLATOIO

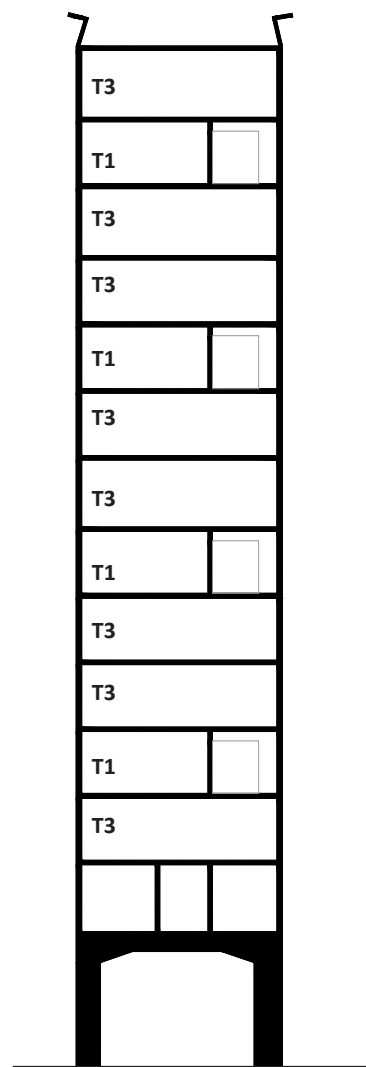


Quello che, comunque, per Van der Meeren fu fondamentale nel progetto di Evere fu l'idea che ci dovesse essere la massima possibilità di avere dello spazio condiviso, all'interno del blocco. Per questo, disegnò ampi vani scale e corridoi, che gli abitanti avrebbero potuto usare anche come luoghi di incontro, oltre che semplicemente come spazi di passaggio. Inoltre, applicò il principio dell'*Unité di Habitation*, secondo cui si sarebbero previsti luoghi da destinare a sale riunioni, lavanderia, obitorio, e *solarium* sulla copertura, che avrebbero favorito il contatto tra i residenti formando una sorta di *unité de voisinage* verticale. Posteriormente, però, su Evere e vaticinando la morte dell'architettura verticale in Belgio, l'architetto scrisse:

“L'habitation en hauteur est – humainement – vouée à l'échec quand aucune vie réelle de société n'est prévue. Ce qui importe, ce ne sont pas des équipements du genre buanderie ou platine de jeu mais plutôt la présence d'un espace où l'habitant peut vivre pleinement son envie de rencontrer de gens. Pensé aux promenades sous les platanes dans le sud de la France (...) Il suffit de transposer cela en habitations en hauteur pour, à mon avis, faire un pas en avant. Malgré les galeries spacieuses et la conception en “triplex” des appartements, je ne suis pas parvenu, dans cet immeuble à Evere, à une réussite totale”.⁵⁴

Il ballatoio è il sistema di accesso agli alloggi di tipo T1/T3.

Schematizzazione e funzionamento di questo sistema d'accesso e una foto dall'interno dell'edificio.



Sezione diagrammatica trasversale del blocco.
Foto del blocco.



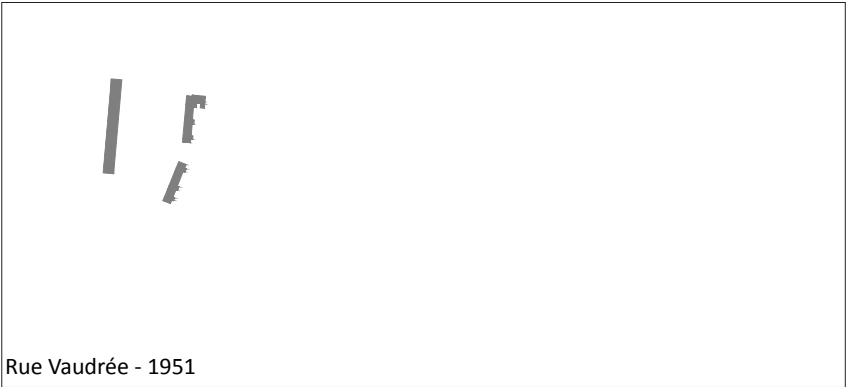
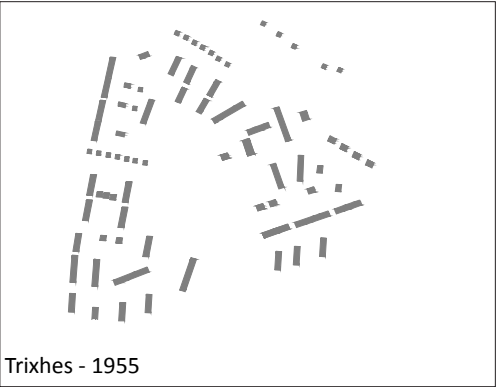
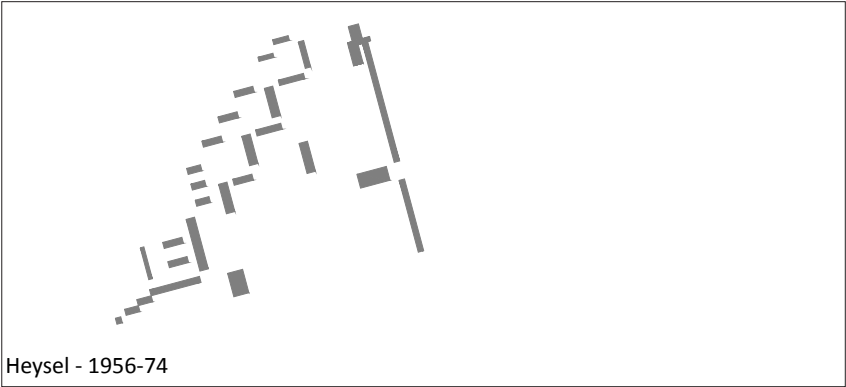
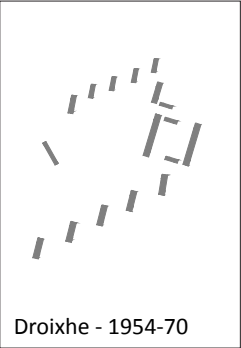
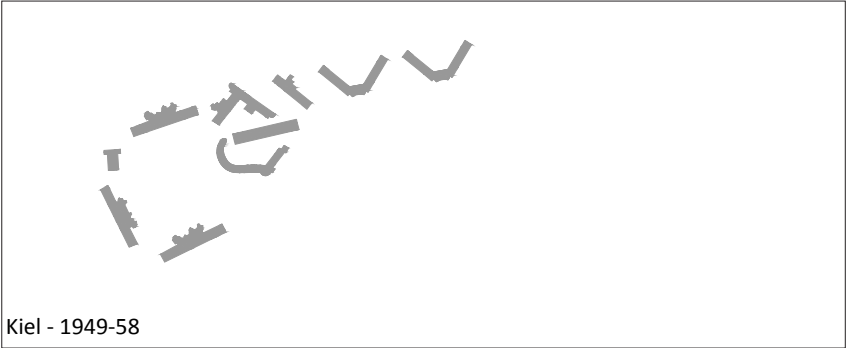
Foto dell'edificio di Willy Van der Meeren.



Copertura praticabile dell'edificio progettato da Van der Mee. Questo spazio fu pensato per essere una sorta di piazza elevata in cui gli inquilini avrebbero potuto incontrarsi. Foto d'epoca.

Atlante grafico 2

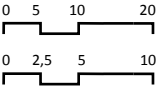
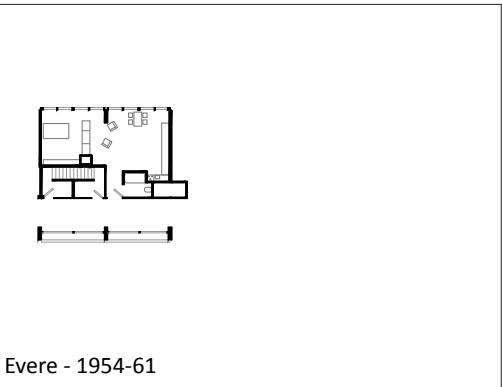
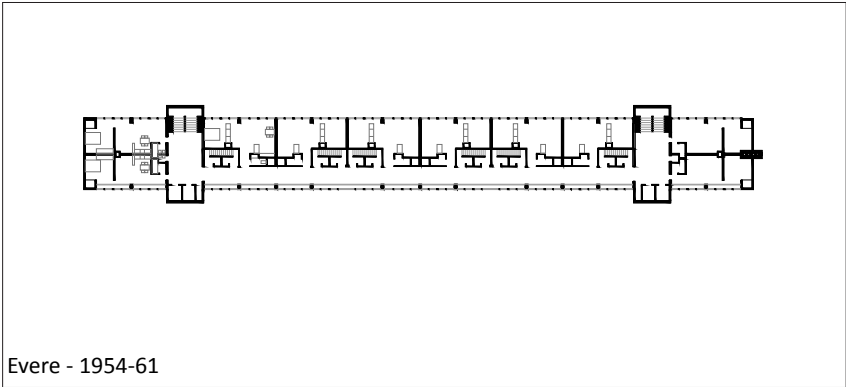
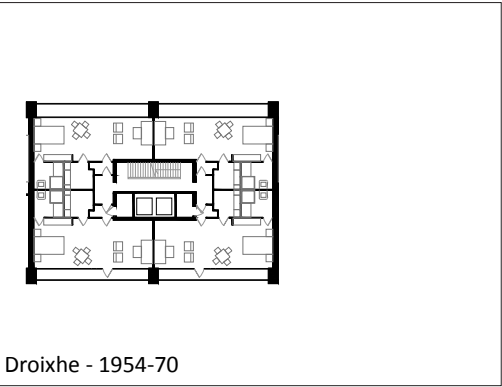
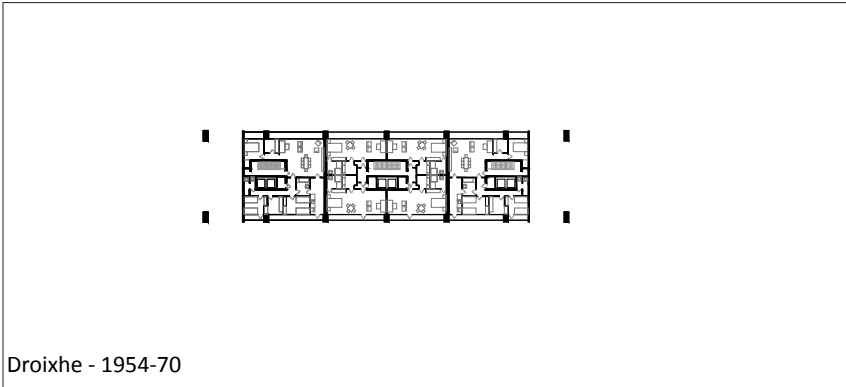
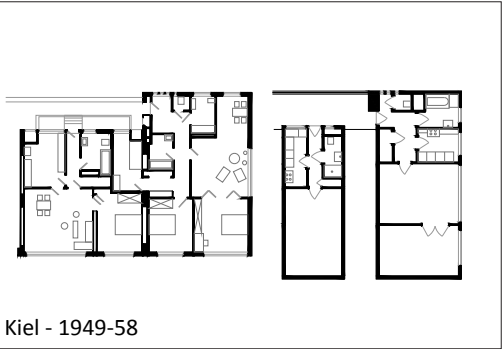
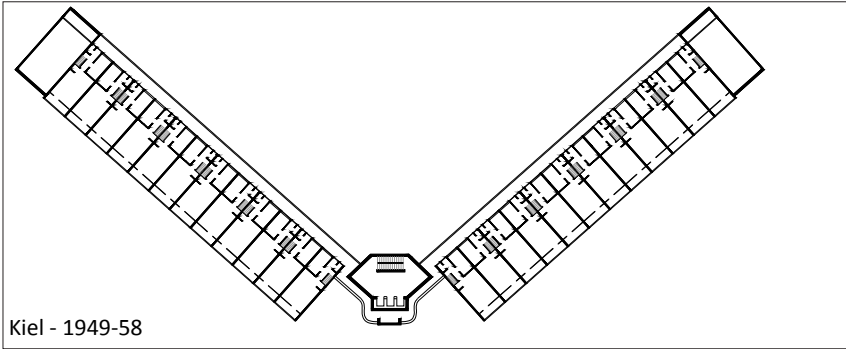
EVOLUZIONE MORFOLOGICA DELLE CITTÀ DEGLI ANNI '50.



Evoluzione della forma delle città negli anni '50.



PIANTE TIPO DI UN PIANO DEGLI ALLOGGI A BLOCCO DELLE CITTÀ DEGLI ANNI '50 & UNITÀ TIPO.



Piante tipo dei blocchi degli alloggi delle città sociali nelle città degli anni '50.
Piante di un alloggio tipo

NOTE:

1 “Un’escursione nella giungla belga per risvegliare i sonnambuli.” Tratto da: R., Braem, *Het lelijkste land ter wereld, Davidsfonds* (Trad. it. *Il paese più brutto del mondo*), Leuven, 1968, p. 2. *Tutte le traduzioni dal fiammingo sono liberamente compiute dall’autrice della Tesi.

2 Il congresso cui si fa riferimento è: *Rationelle Bebauungsweisen Kongress*, Bruxelles, Novembre, 1930. Durante l’arco di questo congresso, la volontà fu di stilare delle norme che permettessero un’organizzazione dell’*habitat* meno anarchico e il più possibile prossimo alla necessità di costruire alloggi dignitosi: “Le congrès de Bruxelles apportera les fruits d’un appel adressé par l’intermédiaire de ses propres membres, à nombreux spécialistes. Ces résultats, attachés aux conditions hygiéniques de l’individu, dirigeront les projets architecturaux et urbanistes dont la fin dernière sera d’apporter à l’homme moderne la liberté individuelle dont il est de plus en plus privé aujourd’hui.” Tratto da: CIAM 3, *Kongress, Rationelle Bebauungsweisen* (Rational Land Development), Brüssel, November, 1930, p. 82.

3 “A chaque individu sa cellule – à chaque famille son foyer”, *Ivi*, pp. 100-101.

4 L’architettura come organismo composto da differenti parti è un concetto espresso da Sigfried Giedion, il quale scrisse: “Nell’architettura [...] tentiamo di scorgere quanto la nostra epoca abbia progredito verso la coscienza di se stessa [...] Essa è compenetrata intimamente con la vita si un’epoca presa nel suo complesso. [...] Essa è il prodotto di fattori d’ogni genere – sociali, economici, scientifici, tecnici, etnologici.”, tratto da: S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano, 1984, p. 19.

5 Dell’esigenza degli alloggi in altezza se ne

parla, appunto, nel CIAM 3, p. 100

6 Tratto da: *Postulat fondamentale de la ville, Die Funktionelle Stadt*, 4 Kongress, Patris II/ Athen, Luglio/Agosto, 1933, p. 146. La città è una parte di un sistema economico e ci sono delle circostanze particolari che ne determinano il carattere: amministrazione, circolazione, difese militari etc. L’alloggio è considerato come l’elemento centrale attorno a cui deve ruotare la pianificazione urbanistica, senza tralasciare la sua progettazione in un contesto economico, sociale, politico.

7 *Ivi*, p. 147. I 4 principi dell’urbanismo secondo Le Corbusier, in base a cui si iniziò a pianificare la città secondo zone determinate da specifiche funzioni.

8 La *Carta di Atene*, 1933, Punto n. 20.

9 E. May intervento: *L’Urbanisme en U.R.S.S.*, durante la conferenza *Das Neue Rußland*, vol. VIII-IX. Berlin, 1931. Cit. in: E. May, *L’Urbanisme en U.R.S.S.*, «La Cité», n. 5, Janvier, 1932.

10 *Ivi*, p. 78.

11 *Ibidem*.

12 E. May, *op. cit.*

13 J. L. Cohen, *Nikolai Milioutine, Sotsgorod: Le problème de la construction des villes socialistes*, De l’Imprimeur, 2002.

14 Broadacre city è descritta esaustivamente nel libro di F. L. Wright, *Broadacre city: La nouvelle frontière*, Maumi, C. (a cura di), La Villette, 2015.

15 “Quale sarà la città del futuro?

Un bidone della spazzatura, un santuario?

Una città per gli esseri umani?

Una città per il cinghiale?

Pietre e nuvole, terra e acqua tacevano.

Né scegliere la risposta lungo le strade.” Tratto da: R. Braem, *Het lelijkste land ter wereld, op.cit.* p. 66.

16 R. Braem, *Het lelijkste land ter wereld, op. cit.*

17 R. Braem, *Ivi*, p. 31. Nel suo libro Braem incluse un capitolo sulla “Dissoluzione

urbana e rurale”, affermando che “tutto è sempre più dipendente da traffico “e la città è diventata “Un informe macchia amorfa sulla superficie terrestre, senza alcun ordine riconoscibile, cresciuta lungo il percorso di minore resistenza.” Considera che la città sia come un organismo, composto di vene, i cui corpi sono disposti a caso, contribuendo, dunque, al quel caos che determina la bruttezza del suo paese.

18 “Tuttavia, il pericolo, con cui dobbiamo fare i conti, con molta più profondità di una guerra, anche della guerra nucleare, e oltre questa i confini di una azione sociale, questo sarebbe il contenuto di riforme graduali e la vista onorerebbe la città e il paese con i giusti adeguamenti potrebbe essere reso abitabile.” R. Braem, *Ivi*, p. 15.

19 “...è l’auto più importante dell’uomo?” Tratto da: R. Braem, *Ivi*, p. 29.

20 R. Braem, *Ivi*, p.24. L’architetto scrive della sua simpatia per il socialismo, rafforzando l’idea che l’architettura deve essere partecipe di un cambio collettivo e artefice della creazione di un uomo nuovo, liberato dai pregiudizi della società borghese. “... Een nieuwe mens leek me noodzakelijk, bevrijd van de verouderde vooroordelen die de maatschappij beheersten. Dat werd de synthese waarnaar ik mij richtte.” / “...Un uomo nuovo sembrava necessario, liberato dai pregiudizi antiquati che dominavano la società. Questa è stata la sintesi su cui mi sono concentrato.”

21 Nel libro: *Het schoonste land ter wereld*, (Trad. it. *Il paese più pulito del mondo*), pp. 32-42, Braem taccia Le Corbusier di formalismo e la sua architettura di essere priva di base sociale, scrivendo: “Le Corbu zei mij resoluut: “L’architecture peut, à elle seule, tout exprimer!”[...]”. Rafforza questo concetto, spiegando che le sue opere sono pressoché composizioni scultoree prive di alcuna ideologia. Cfr., *Ivi*, p. 46, ricorda uno scambio di opinioni, con il Maestro,

riguardo l'uso del colore in architettura. A tal proposito, Le Corbusier ne difendeva l'applicazione così: "Oui, les jeunes sont tristes, surtout ceux qui viennent des grands ports, comme votre Anvers, mais soyez tranquille, plus on devient vieux, plus on devient joyeux.", avvallando l'idea dell'architetto fiammingo riguardo al fatto che si stesse dando troppa importanza alla forma, svalutando, invece, l'importanza della relazione dell'oggetto con il contesto sociale. In particolare, pur approvando la forma della città composta da *rèdents*, rimarca il fatto che questa appartenga a una pianificazione utopica che non si cura del fatto che la società sia divisa in classi e che sia anche un organismo in evoluzione. In: R. Braem, *Het schoonste land ter wereld*, Uitgeverij Kritak, Leuven, 1987

22 J. Raine, *Dei luoghi e dei momenti*, 1978. Tratto da: <http://jeanraïne.org/les-textes-de-jean-raïne>.

23 Michel Colle nel primo numero della rivista «CoBrA» scrisse: "... buildings must not be squalid or anonymous, neither should they be show pieces from a museum; rather they must commune with each other, integrate with the environment to create synthesised "cities" for a new socialist world." Tratto da: M. Colle, *Vers une architecture symbolique*, «Cobra», n. 1, 1948, pp. 21-23.

24 S. Giedion, *op.cit.*, p. 12.

25 Nel Belgio degli anni Cinquanta le strategie politiche di socialisti da un lato e cattolici dall'altro incisero profondamente sulle decisioni da attuare riguardo la pianificazione urbana. Se socialisti spinsero per una tipologia di abitazioni in altezza e promossero alloggi sociali, i cattolici difesero il diritto ad avere case private unifamiliari. La *Legge Brunfaut*, 1949, appoggiò in questo senso il disegno moderno, l'implementazione di infrastrutture e spazi collettivi, mentre la *Legge De Taye*, 1948, incoraggiò la costruzione di case

unifamiliari. Quest'ultima non esercitò alcun controllo sull'edificazione di nuovi alloggi, tanto che furono costruite quasi centomila case nel solo anno 1954. Si stimolò, dunque, quell'indomato caos di alloggi dispersi, contro cui Braem si scagliò successivamente. 26 Si rimanda agli approfondimenti, su Willy Van der Meeren e il gruppo L'Equerre, contenuti in Scena num. 3, della presente Tesi di Dottorato.

27 Il cosiddetto "Piano Fanfani per l'incremento dell'occupazione operaia" prevede di utilizzare parte dei redditi da lavoro dipendente e dei profitti provenienti dall'industria per finanziare l'edilizia popolare. I quartieri popolari sono pensati come cinture periurbane collocate a modo di filtro tra i centri storici e la campagna. Di fatto la costruzione dei quartieri *Ina-Casa* non contribuirà allo smantellamento delle gerarchie sociali esistenti, basate su antichi meccanismi di distribuzione della ricchezza e gestione del mercato del lavoro, generando invece una progressiva ghettizzazione delle classi subalterne rispetto al ceto medio borghese. Vedi: M. Tafuri, F. Dal Co, *op.cit.*, p.288.

28 Il *Raumplan* come "... sistema complesso di luoghi chiusi differenziati, integrati a un'ampia serie di luoghi aperti [...] secondo gradi diversi di relazione" Cfr. con A. Cornoldi, *L'architettura della casa*, Officina, Roma, 1988.

29 Vedi nota num. 16 su Berlage, cap. 2 di questa Tesi.

30 *Die wohnung für Existenzminimum*, CIAM, 1930, *op.cit.*

31 F. Strauven, *René Braem*, AAM, Bruxelles, 1963, p. 25.

32 Dagli anni '40 la società olandese *Bruynzeel* si occupò della costruzione di pannelli prefabbricati in compensato.

33 Trad. it.: "La casa è stata completamente interpretata come il contrario di una normale casa." R. Braem, *Het schoonste land*

ter wereld, *op.cit.*, p. 85.

34 Lo stesso Braem racconta della costruzione della propria dimora nei suoi scritti. R. Braem, *Ivi*, pp. 112-113.

35 "Io in realtà penso che una casa sia una sorta di feto, un condensato di vita, in una forma di ellisse esteriormente difensiva che considero la forma primaria in natura. Negli atomi intorno al nucleo, orbita terrestre intorno al sole. L'ellissoide è il volume primario. Potrebbe essere una casa completamente funzionale in un ellissoide può concepire, e anche formando così il pavimento, ad esempio un sedile. In cemento armato sarebbe fattibile, ma sarebbe costoso e in contrasto con le abitudini di vita attuali. La *casa Humbeeck* può essere considerata come una approssimazione dell'ellissoide. Ma ha curvato le superfici con un'unica curva, più economico da gestire è. Le pareti verticali sono in mattoni, che rende l'implementazione più facile di quanto cemento armato. Tutto sommato è la casa più poetica che ho progettato. La ricerca di uno spazio organico sostanziale che ti fa dimenticare il mondo di forma rettangolare". Tratto da: R. Braem, *Ivi*, p.149.

36 Dall'800 si era preferito concentrare i nuovi quartieri in zone limitrofe al centro, rendendo il "cuore" della città, inviolato e non atto alle classi meno abbienti.

37 Quella di un vuoto, da destinare a giardino comunitario, fu un'idea sviluppata, nello stesso periodo, anche da Alison e Peter Smithson nel progetto di abitazioni sociali *Robin Hood Gardens*, a Londra.

38 F. Strauven, *op.cit.*, p.64.

39 L.H. De Koninck fu uno dei principali rappresentanti dell'architettura razionalista e fu anche il designer delle cucine modulari *Cubex* che furono popolari per essere standardizzabili e innovative.

40 L'architetto Fernand Brunfaut fu particolarmente conosciuto per il suo impegno in politica a lato dei socialisti e per

aver lavorato all'omonima legge. Vedi nota 24.

41 F. Strauven, *op.cit.*, p. 75.

42 G. Bekaert, *Horta & After*, Mil de Kooning, University of Ghent, 1999, p. 178.

43 A Roma, dopo la *Seconda Guerra Mondiale*, si bandì un concorso per la stazione di Roma Termini. Uno dei gruppi partecipanti era formato dagli architetti Eugenio Montuori (1907-1982) e Annibale Vitellozzi (1902-1990) che proposero un progetto che integrava le ali della vecchia stazione esistente con una galleria coperta. Il tetto a sbalzo, i costoloni in cemento armato e il vetro furono gli elementi essenziali di questo progetto che il Groupe Egau fece propri nel disegno dell'ampliamento della stazione di Liège.

44 P. Frankignoulle, *Urbanisme et architecture à Liège 1960-1970*, «Les Cahiers de l'Urbanisme», n. 73, Settembre 2009, p. 43. Il prof. Frankignoulle con il suo gruppo di ricerca è un profondo conoscitore della storia dell'architettura moderna di Liège e in particolare delle opere del Gruppo Egau. Avvalendosi del web site: <http://www.homme-et-ville.net>, funzionante dal 2008, e di GAR asbl (*Groupe d'Ateliers de Recherche*), la struttura dedicata alla ricerca, dell'*Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Wallonie* a Liège, egli cerca di studiare e condividere i suoi studi in materia di architettura e urbanistica per capire le evoluzioni del territorio e società sino ad oggi.

45 *Ibidem*.

46 B. Stevens e P. Frankignoulle, *Une équipe universitaire de "suivi sociologique" au coeur d'une opération de requalification d'un quartier d'habitat social (Liège)*, in <http://resohab.univparis1.fr/jclh05/IMG/FrankignoulleStevens.pdf>.

47 Si rimanda al Capitolo 2 della presente Tesi di Dottorato per l'approfondimento sulla rivista «La Cité».

48 L'Equerre, *L'Equerre*, «Urbanisme», n. 3,

1939, p. 9.

49 L'Equerre, *Rapport sur le rôle de l'urbanisme dans la société*, «L'Equerre», n. 11-12, 1937, p. 8.

50 Nell'articolo: *Flémalle, la cité des Trixhes*, X. Folville e P. Frankignoulle compiono un'analisi attenta del sistema viario e pedonale disegnato dal gruppo L'Equerre, sottolineandone la vicinanza con le norme date dal movimento moderno. Tratto da <https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/131089/1/Flémalle.pdf>.

51 Horta & After, *op.cit.*, p. 194.

52 Franz Guillaume fu sindaco di Evre per il partito socialista PSB con un mandato dal 1948 al 1963.

53 Horta & After, *op.cit.*, p. 196.

54 G. Bekaert, *Architecture contemporaine en Belgique*, Racine ed., Bruxelles, 1996, p. 51.

CAPITOLO IV

LA CITTÀ REALE: EPILOGO

Struttura del capitolo IV

LA CITTÀ REALE: Epilogo

4.1 Confronti.

_Confronti: materialità, monumentalità, luogo

4.2 Sintesi.

4.3 Scena 4: *Cités d'Aujourd'hui*.

4.4 Epilogo.

4.5 Atlante grafico 3.

4.6 Bibliografia.

4.7 Archivi fisici consultati e Crediti fotografici.



Confronti

Le vicende che caratterizzano l'urbanistica europea della fine del XIX secolo assumono un tema considerato centrale nel pensiero politico riformista: la questione degli alloggi.

Il *Grand Hornu* e *Bois du Luc*, riferimenti primigeni nella trattazione delle vicende dell'*habitat* sociale, non sono altro che progetti che sfruttarono citazioni e allusioni architettoniche per cercare di costruire una nuova realtà: quella della monade vita-lavoro. Da questo periodo in poi, l'architettura sociale in Belgio fu l'attrice di una evoluzione importante, avente ad oggetto la nascita della metropoli, intesa a divenire il luogo di alienazione assoluta, centro dei dibattiti delle avanguardie. Tuttavia, l'immagine della città che cresce suscitò l'idea di una infermità necessitante di guarigione. Da questo momento, ossia dagli anni '30, gli architetti si auto-investirono di un ruolo sociale e proposero i propri progetti per nuove aree residenziali, come se si trattasse di operazioni catartiche per la società. Ebenezer Howard (1850-1928) introdusse l'idea di città giardino per far fronte alla necessità di abitazioni vicino agli agglomerati urbani. Il suo rappresentò l'ultima utopia e uno dei primi modelli disciplinari di intervento a scala territoriale. Il n.ro 5 de «*La Cité*» del 1924¹ fu completamente dedicato all'importanza dell'urbanistica in relazione con le questioni sulle abitazioni sociali e con la politica in Belgio. Citando un dialogo platonico, Louis Van der Swaelmen rinnovò l'idea che il problema dell'alloggio è un problema dell'intera *polis*, intesa come insieme di cittadini, amministratori, architetti e urbanisti. Nel libro, già in precedenza menzionato, di Françoise Choay² sono apparsi chiari i due modelli di pianificazione urbana: quello culturalista, essenzialmente legato alla storia, e quello progressista, correlato, appunto, al progresso e all'industria. Diametralmente opposti, questi due modi di pensare l'urbanistica offrirono, però, due diversi paradigmi che, se applicati, avrebbero reso lo stesso risultato, poiché avrebbero ambedue alterato la relazione tra espansione urbana e medio ambiente urbano e sociale. La specifica modernità della pianificazione urbana, in Belgio,

Pagina a fianco: Fig. 101. Il territorio di Liège, la relazione tra la città operaia di Tribouillet e i quartieri di alloggi sociali, Droixhe e Angleur, progettati da Groupe Egau.

risedette, tuttavia, nell'essersi appoggiata alle teorie internazionali, ma nell'aver, tenacemente, ricercato la propria originalità nella relazione con il luogo e con la società. Affiancandosi agli studi di Van der Swaelmen, Bourgeois, negli anni '30, sviluppò l'idea di *urbanisme vivant*,³ e appoggiò un tipo di architettura residenziale da svilupparsi in altezza, richiamando la necessità di sostituire a "l'individualisme de l'unité-maison, l'unité-rue-quartier",⁴ con un evidente differenza di scala e sviluppo sia tecnico che estetico della città stessa. L'avvenire della città sarebbe stato fortemente condizionato dalle amministrazioni pubbliche, in modo da stimolare la nascita del concetto regionalista che avrebbe affrontato il tema del territorio come realtà fisica, economica, sociale, a prescindere da modelli ideali. Il confronto tra lo spazio abitabile delle città costruite nell'Ottocento e di quelle corrispondenti all'epoca moderna, apre un dibattito sullo stato attuale di questi stessi spazi e sulla percezione che gli abitanti stessi ne riescono ad avere. Inoltre, l'evoluzione di un luogo aiuta a chiarire come sia cambiata la comunità che lo occupa e in che misura gli utenti abbiano alterato lo spazio sociale, distintamente da quello loro assegnato. L'essersi concentrati, in particolar modo, sull'analisi dell'*habitat* destinato alle classi meno abbienti, implica una riflessione sulla produzione di alloggi di dimensioni ridotte, sulla trasformazione del disegno degli edifici residenziali, sulla morfologia dei nuovi quartieri e l'implicazione delle aeree destinate a verde pubblico, e sulla specializzazione di determinati spazi. La considerazione primaria è che nelle città del Belgio predominò la preoccupazione per il fattore residenziale e che vi fu un preciso asservimento all'industria nell'espansione dei nuovi quartieri. Infatti, le espansioni urbane nell'Ottocento si svilupparono in intrinseca attinenza con il nucleo della fabbrica e tale vincolo permase nell'assetto delle città giardino in rapporto ai manufatti industriali. Nelle città di *Grand Hornu* e

Bois du Luc, le abitazioni a schiera furono costruite a ridosso delle ciminiere, lo spazio verde fu definito da un piccolo giardino privato, posto sul retro, e da una grande area pubblica, da cui i capomastri avrebbero facilmente potuto controllare la condotta degli operai. Successivamente, questo spazio si trasformò nelle *cités-jardins*, in una piazza che normalmente fu delineata da un edificio collettivo: le *Fer à cheval* di *Logis et Floréal* o la sala polivalente a *Berchem-Sainte-Agathe*, ad indicare, simbolicamente, che il potere era nelle mani di un organo pubblico. In queste espansioni urbane, ancora una volta, la tipologia utilizzata per la residenza fu l'alloggio unifamiliare, prevalentemente distribuito attraverso raggruppamenti a schiera. Le strade si snodavano lungo gli insediamenti, alla stessa quota di entrata degli alloggi e il marciapiede correva lungo i lati delle vie. Non c'era, dunque, differenziazione tra i percorsi veicolari e quelli pedonali che si articolavano paralleli, nel medesimo sistema di circolazione. Nelle città degli anni '50, non solo cambiò radicalmente la tipologia abitativa, ma si avvertì una metamorfosi sostanziale nel disegno dello spazio pubblico e nell'importanza delle vie di traffico e della loro gerarchizzazione. Nacque il sistema dell'infrastruttura: se prima, nelle città giardino, la casa e le strade erano due entità inseparabili, ora, nella città densificata, il concetto di strada si sovverte in un sistema autonomo. Le vie di traffico vennero disposte lungo il perimetro delle aree residenziali, in modo che non si insinuassero al loro interno. Dalla *Carta di Atene* in poi, la città basata sugli avanzamenti tecnologici fu costruita per parti autonome, dividendo gli spazi verdi e pedonali da quelli destinati al traffico veicolare. In questa maniera, le diverse vie si intrecciarono in un sistema indipendente da quello prettamente residenziale, formando piattaforme, strade pedonali, passi rialzati, scale, elementi di transizione. I nuovi quartieri, come *Heysel* o *Kiel*, si sviluppano su di un *plateau*, una piattaforma, rialzata a una quota

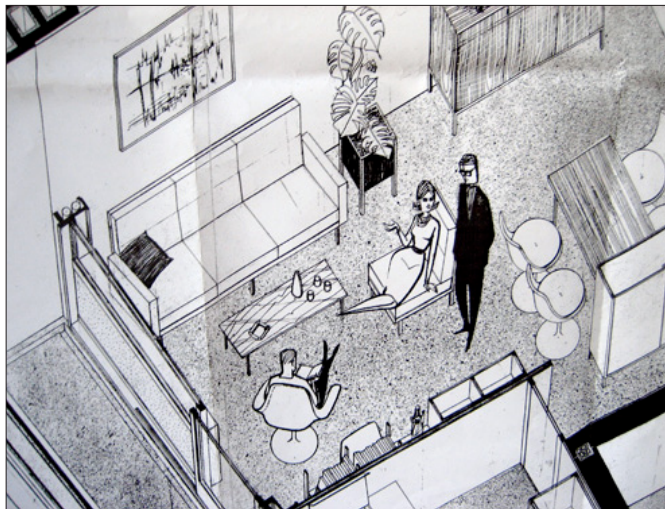


Fig. 102. Assonometria del soggiorno di uno degli alloggi di *Droixhe*. Disegno Groupe Egau. Fonte: <http://www.homme-et-ville.net>.

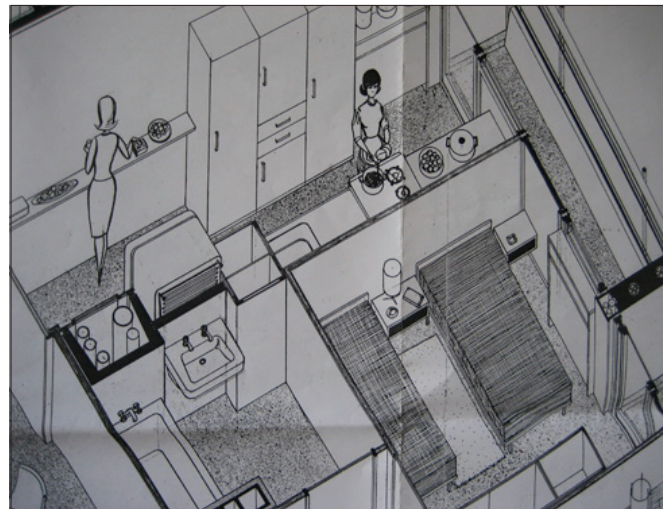


Fig. 103. Assonometria della cucina e dei servizi di uno degli alloggi di *Droixhe*. Disegno Groupe Egau. Fonte: <http://www.homme-et-ville.net>.

maggiore rispetto a quella della strada, come nella “città modello”, o semplicemente delimitata da esse, come ad Anversa. In questo spazio si ergevano i blocchi di alloggi, comprendenti appartamenti di differenti metrature, da destinare a singoli individui o a famiglie. L’entrata all’immobile non avveniva più direttamente dal marciapiede, ma si era spostata all’interno del terreno edificato, mentre la piazza pubblica della città tradizionale si mutò nello spazio interstiziale tra le torri e nei luoghi collettivi posti all’interno dei blocchi stessi, fino ad arrivare all’estremizzazione di averlo immaginato ‘nel cielo’, grazie all’*escamotage* dei ballatoi. Lo ‘spostare’ la strada all’interno della galleria presuppose che tutto lo spazio pubblico sarebbe stato, in qualche modo, ‘assorbito’ dalla costruzione medesima. Con questa modifica nel nesso tra luoghi privati e pubblici, furono eliminati, nel disegno complessivo, sia i piccoli giardini particolari, sia i lotti di terreno, unificando l’area in una zona semipubblica di pertinenza delle unità abitative o addirittura

del quartiere intero. In questo modo, cambiarono radicalmente sia le proporzioni e relazioni tra gli edifici e gli spazi aperti sia il dialogo con la città tradizionale. In questo processo, l’architettura si modellò sulla nuova realtà tecnologica, sino a farsi, essa stessa, oggetto industriale, prima nelle abitazioni in serie della piana di *Trixhes*, poi in quelle prefabbricate delle sperimentazioni di Willy Van Der Meeren.

La pianta del tipico alloggio unifamiliare con abitazioni gerarchizzate, il soggiorno più grande della cucina, la camera matrimoniale di metratura più ampia rispetto alle stanze destinate ai figli, si sviluppò, prima, in un appartamento di dimensioni ridotte, poi in alloggi flessibili, ove lo spazio fu gestito non più da muri, ma da pareti attrezzate e tutte le stanze avevano circa la medesima ampiezza (figg. 102-103). Questo rovesciamento nell’intendere il disegno degli alloggi era lo specchio di una società che era cambiata notevolmente. Un ambiente in cui l’individuo aveva assunto un’importanza



Fig. 104. Foto Della demolizione delle torri di *Droixhe*.

maggiore a quella che era prima la famiglia tradizionale, con usi e costumi differenti, nonché una disposizione maggiore alla mobilità e al trasferimento, se necessario. Gli studi sulla forma dell'abitare, dunque comportano un attento studio dell'uso del terreno, dei servizi comuni, della circolazione, rendendo evidente l'analisi della città nel suo insieme e non più focalizzandola esclusivamente sul progetto degli alloggi. Inoltre, è importante interrogarsi sulle reazioni degli utenti per comprendere l'incidenza dell'*habitat* sociale sull'evoluzione delle città. Per esempio, a *Droixhe* le buone infrastrutture progettate dal Groupe Egau,⁵ che avevano creato un quartiere autonomo, non furono sufficienti ad assicurare la longevità dell'area (Fig. 104). Come scrisse il prof. Frankignoulle, a riguardo, gli alloggi stessi erano assolutamente funzionali, considerando che furono dotati di impianti non comuni per l'epoca:

“Droixhe, cette image de modèle de la modernité était encore renforcée par la présence

d'équipements de confort qui n'étaient pas aussi courants à l'époque, surtout dans le logement social: tous les appartements étaient équipés de salles de bains, du chauffage central, les cuisines étaient standardisées et meublées”.⁶

Il disegno di una micro-città funzionale e moderna come questa non impedì il degrado che determinò, al suo epilogo, la demolizione di alcune delle torri abitative. Tuttavia, il deterioramento non è da ricercarsi esclusivamente nelle strutture edificate, quanto nel fatto che spesso i quartieri sociali, concentrando al loro interno persone con problematiche differenti, divengono spesso incubatori di emarginazione.

“Expliquer la dégradation d'un quartier par la seule influence de faits morphologiques est réducteur et dangereux, car ce n'est sans doute pas la concentration verticale des habitants qui produit ces problèmes, mais la concentration verticale des problèmes et des difficultés”.⁷

CONFRONTI: MATERIALITÀ



Fig. 105. Lucien Engels, *Casa Emile Vandervelde II*, Ostduinkerke, 1950-1954.

Visioni contemporanee.

La colonia per bambini in vacanza costituì un importante progetto, costruito a Ostduinkerke, ad opera dell'architetto Lucien Engels (1957-1995), e successivamente demolito. Il complesso era stato voluto dalla federazione socialista per i servizi sanitari, per ospitare i figli dei lavoratori durante il periodo di vacanza. L'importanza ideologica del progetto è da ricercarsi nelle esperienze, già citate, di autori come Schillemans e Braem. Infatti, l'intenzione era quella di voler accrescere il senso di collettività e forgiare alla vita socialista fin dalla giovinezza. La casa era atta a ospitare 700 bambini e 200 adulti che avrebbero condiviso lo spazio dei tre padiglioni. Questi spazi, basati sul disegno di tre Y, offrivano degli spazi facilmente controllabili e pensati in modo da fornire la massima esposizione solare a tutti gli ambienti in qualsiasi ora del giorno. Gli spazi erano divisi in maniera funzionale: nel padiglione principale erano ospitate tutte le funzioni comuni (mense uffici, magazzini, cucina etc.), negli altri due erano organizzati i dormitori, le aule e i servizi.



Fig. 106. Juliaan Laampens, *Casa Vandenhaute*, Huise, 1966-1967.

Assenza di barriere.

Il progetto per la *casa Vandenhaute* dimostra tutta la materialità dell'architettura di Juliaan Laampens (1926), il cui elemento base è il calcestruzzo che offre ai suoi progetti un aspetto brutalista. Il modo di progettare dell'architetto, si rifà alla lezione plastica di Le Corbusier, ma, per quanto riguarda l'organizzazione spaziale delle piante dei suoi edifici, riconduce agli insegnamenti di Mies Van der Rohe. La gravità del materiale principale è 'alleggerita', infatti, dal disegno di una pianta completamente liberata da colonne e muri di partizione. La *casa Vandenhaute* è un solo basso alloggio, dal tetto piano, la cui peculiarità è la totale assenza di barriere fisiche. Lo spazio è volutamente aperto e flessibile, diviso solo dall'arredamento. Esclusivamente gli spazi privati sono stati circoscritti a dei cilindri la cui altezza è tagliata al livello dell'altezza degli occhi. La circolazione, dunque, risulta totalmente priva di alcuna costrizione spaziale.

CONFRONTI: MONUMENTALITÀ



Fig. 107. Paul Robbrecht (1950) & Hilde Daem (1950), *Alloggi sul canale*, Ghent, 1993-1997.

Monumentale raffinatezza.

Questo elegante progetto di Paul Robbrecht (1950) e Hilde Daem (1950) per un edificio di appartamenti, ubicato a Ghent con un affaccio sul canale, riformula i principi dei tradizionali edifici a blocco proprie della modernità belga. L'ampia entrata, che permette di scorgere la corte interna fin dalla strada, costituisce una sorta di filtro in grado di connettere il luogo pubblico con quello più privato di pertinenza dell'edificio. Questo è un riferimento ai palazzi italiani, attraverso i cui portoni, quando aperti durante il giorno, si rivelano giardini segreti e scorci nascosti. Il blocco combina la tradizione costruttiva belga con le esperienze architettoniche proprie del Movimento Moderno, riprendendo elementi come il tetto rialzato e mescolando i materiali come la pietra e il vetro per acuirne il carattere monumentale.



Fig. 108. Xaveer De Geyter XDGA, *Alloggi Oxymétal*, Bordeaux, 2003-2009.

Imponente passaggio.

Xaveer De Geyter (1957) venne incaricato di progettare un complesso residenziale sul sito dell'ex Oxymétal, in un'area limitrofe al centro della città e in completa trasformazione. Il programma ad alta densità prevedeva la costruzione di 410 alloggi, di diverse tipologie e metrature, alcune attività commerciali e dei parcheggi. Il progetto vorrebbe essere una continuità tra quello che è il centro della città e la periferia. I blocchi sono disposti attorno ad una corte centrale a cui si arriva da un accesso principale, costituito da una entrata monumentale posta al centro del blocco più grande. Questa è la vera area di passaggio tra la strada e il giardino interno. I blocchi più piccoli, invece, sono ubicati sui lati della corte e si ergono su *pilotis*, mentre un altro edificio di forma più irregolare si trova in fondo al giardino.

CONFRONTI: LUOGO

Fig. 109. Stéphane Beel, *La villa M Zedelgem*, Bruges, 1987-1992.**Dialogo con il vernacolo.**

La *villa M* rappresenta un punto vibrante del lavoro di Stéphane Beel (1955). L'architetto cercò di intrecciare una forte relazione con il luogo, lavorando in modo da rendere il giardino del castello in cui la casa è ubicata il protagonista del progetto stesso. L'unica preesistenza era costituita da un muro, da cui l'architetto si staccò per affiancarvi, in parallelo, il muro della nuova struttura. Beel non invade lo spazio antico, ma lo avvicina in maniera sottile. Il muro, appunto, diventa l'elemento chiave del progetto: indica l'orientamento, crea il percorso di accesso che porta all'entrata della villa ed è, soprattutto, l'elemento che, in pianta, diviene il contenitore degli spazi di servizio. Questo dialogo tra l'architettura del passato e quella contemporanea crea un *continuum* armonioso, in cui il progetto si insinua incorniciando il nuovo luogo.

Fig. 110. Jan de Vylder, Inge Finck, Jo Taillieu, *case per piccoli lotti*, Ghent, 2014.**Dialogo con la preesistenza.**

La prerogativa comune dei progetti degli architetti fiamminghi, Jan de Vylder (1968), Inge Finck (1973) e Jo Taillieu (1971), è quella di tessere un dialogo con il contesto in cui i nuovi edifici si andranno ad inserire. Questo è il filo conduttore che lega i progetti delle case per piccoli lotti, ubicate nella città di Ghent. Gli architetti, infatti, approfittarono dello svantaggio di dover costruire o ristrutturare degli alloggi in spazi minuti, per costruire degli edifici che si potessero confrontare armoniosamente con un ambiente composto di case tradizionali. Incorporarono ai progetti i materiali tipici, mattoni, pietra, legno, rielaborandoli con tecniche moderne e sfruttarono qualsiasi irregolarità del lotto per riuscire ad inserirvi una pianta che potesse risultare il più funzionale possibile alle esigenze del cliente.

Sintesi

“Moda. Io sono la Moda, tua sorella.

Morte. Mia sorella?

Moda. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?

*Morte. Che m'ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria”.*⁸



Fig. 111. Foto del museo per le arti contemporanee MAC'S, nel sito di Grand Hornu. Progetto di Pierre Hebbelinck, 1994-2002.

La transitorietà e la caducità, caratteristiche proprie sia della ‘moda’ che della ‘morte’, sono dei concetti che permettono a Giacomo Leopardi (1798-1837) di esprimere un giudizio sul progresso, come germe dell’illusoria felicità data dal successo e dalla ricchezza, di cui l’umanità si nutre. I bozzetti colmi di immaginazioni visionarie, i disegni, gli scritti di Renaat Braem rivelano il suo pensiero riguardo l’architettura, intesa, non esclusivamente come disciplina volta al costruire, ma come un termine più complesso, finalizzato alla realizzazione di un mondo più umano e giusto. Si discostava, infatti, dalla mera edilizia che aveva costruito le città senza curarsi di nessun piano, per usare l’architettura, nel suo insieme di funzionalismo, integrazioni tecnologiche, ideali politici, con il fine di creare un luogo ‘bello’, dove la società potesse vivere e svilupparsi in libertà. L’architetto anticipò la crisi dell’architettura belga definendo il suo paese le “pays plus laide du monde”, ossia “il paese più brutto del mondo”,⁹ e criticò la nascente società borghese, rappresentata da un’architettura tanto ostentata, quanto caotica. Fermamente convinto che fosse necessario promuovere un rinnovamento e individuando nella figura dell’architetto una responsabilità verso la comunità stessa, Braem si impegnò per prefigurare l’*habitat* in modo da apportare un cambio non solo sulla tipologia edilizia, ma soprattutto sul formarsi di un nuovo tipo di società. In analogia con il movimento moderno, l’architetto diede dieci punti che avrebbero aiutato a delineare l’architettura non più come un esercizio stilistico di moda, ma come un’arte sociale:

“10 commandments for architecture”

Who are no longer in tow would raise by vain and fleeting fashions, that no facade would be more to muffle mental laziness behind road no longer in constant danger would be to sink

into a new academicism, which would let no discord between form and content and would not forget that architecture is a social art, who would finally be: ORGANIZING THE ART ROOM WITH THE FINAL VIEW THE PHYSICAL AND MENTAL HUMAN LIBERATION.

1. No form may 'a priori' or applied accepted.
 2. Each form is to be derived from its destination, from its function in the whole of human life environment, the arrangement being the object of space, construction, agent.
 3. The perfection of the form must be measured to obtain the degree of harmony between [...] the function and [...] the material [...].
 4. The destination is always and simultaneously spiritual and material [...].
 5. ... Any material, old or new, should be applied according to its characteristics. Each material, the traditional, can used rationally lead to an exemplary expression of our time.
 6. Originality should not be regarded as an end in itself. Our goal should be to find an increasing similarity between form, function and construction, with the most appropriate materials for each case. [...]
- The use of "style" forms, which are not explained by a rational conception of the structure, or out of focus correspond to the ready decomposition of functions, must be condemned in the most absolute way. Each build or rebuild "in style" is condemned as inconsistent with the rules of professional honesty that an architect should lead. To re-take the lead of the true tradition, we need to answer all the material and spiritual needs of our people [...]. The shapes of the past and copying as a liar mask alien

spaces and use structures, is a betrayal of the past and betrayal of the people.

8. [...] The principles of the design of a house, a workshop or a palace should be the same. However, the means to meet these commands must be completely different, they want to in the three cases are always "FUNCTIONAL". It is indeed to different degrees of plastic stress to correct material and color choice associated with mental functions, to the psychological factors that relate to the use of creating spaces.

9. All these directives do not include the least restriction of the artistic expression of personality, but want to provide this support human constructive purposes. [...]

10. The idea of the form as a synthesis of the function and structure to prioritize be extended to sculpture, painting and called. Decorative arts. This should not be used as afterwards to join ornament, but as an integral part of the rational and comprehensive solution of the question was the architect. It should be able, in this matter, as for the technical part of the conception, to fulfill his language as "maître d'oeuvre".¹⁰

È evidente che la critica maggiore sviluppata da Braem fosse di ritenere errato qualsiasi progetto avente una forma definita a priori scorporandola dalla sua relazione con il luogo, con la destinazione e funzione, oltre che con chi l'avrebbe usata e/o abitata. Questa riflessione fornisce un punto di partenza per comprendere in che modo l'architettura moderna, relativa agli alloggi sociali, abbia realmente inciso sullo sviluppo urbanistico delle città e in che misura sia stata, positivamente o negativamente, vissuta dalla società insediatavisi. In Belgio, come in altre città europee, molto spesso si assiste a un dover

confrontarsi con il retaggio di un passato industriale composto da miniere, complessi produttivi, quartieri operai, infrastrutture, che dovrebbero essere parte della memoria collettiva e di un patrimonio materiale e culturale. È, a questo proposito, utile la visione che l'architetto Margherita Vanore¹¹(1968) rivendica con decisione nelle sue ricerche e nella sua attività progettuale sulla trasformazione dei paesaggi relativi all'industria:

“ [...] il progetto architettonico, urbano e del paesaggio si trova ad affrontare un patrimonio culturale della produzione esprimendo un giudizio di valore tanto per la contemporaneità che per il futuro. L'esito della trasformazione non può perciò ridursi ad una musealizzazione ad ogni costo, [...] ma piuttosto deve poter indirizzare verso la produzione di realtà vitali, capaci di divenire nuove eredità culturali”.¹²

Riguardo i casi, presi in considerazione nella presente Tesi, le città operaie di *Grand Hornu* e *Bois du Luc* sopravvivono oggi giorno poiché sono state trasformate in aree espositive (fig. 111), mentre i quartieri sociali costruiti negli anni '50 si sono convertiti per lo più in ghetti o si sta provvedendo, come a *Droixhe*, allo smantellamento delle torri. Occorre reinterpretare i progetti riguardanti l'abitare popolare in modo da reintegrarli nella città contemporanea. Infatti, per impedire che la *Cité modèle* di Heysel diventi un luogo di emarginazione, le istituzioni stanno cercando di potenziare le strutture; mentre, il blocco a *Evere*, di Willy Van Der Meeren, dopo essere stato disabitato per vari anni, sta subendo un decisivo intervento di ristrutturazione.¹³ Inoltre, dagli anni '70 in poi, si è assistito a una sorta di fenomeno nostalgico avente ad oggetto una critica distruttiva nei confronti delle città verticali e un ritorno al concetto di città giardino. Ne

sono esempio le utopie della *Città Archiborescente* di Luc Schuiten (1970). Le problematiche sorte attorno a questo tipo di interventi sono il segno di una radicale incapacità di comprendere quale sia la genesi della *forma dell'abitare nell'architettura moderna* e la sua relazione con il medio-ambiente culturale. Da qui nasce l'equivoco sulla sua incapacità di generare un luogo abitabile e l'immagine dei blocchi di alloggi come di luoghi decadenti, dove si consuma qualsiasi tipo di violenza, come la novella di Ballard ci descrive:

“They might have climbed the high-rise together. [...] Earlier that morning there had been a serious brawl between the 9th- and 11th-floor tenants. The 10th-floor concourse was now a no-man's land between two warring factions, the residents of the lower nine floors and those in the middle section of the building.... During his roundabout route with her -- changing to a second freight elevator to climb three floors to the 28th, moving up and down a maze of corridors on the borders of hostile enclaves, until finally taking an upper-level elevator a journey of one storey -- Wilder had seen the way in which the middle and upper levels of the building had organized themselves. While his neighbours on the lower floors remained a confused rabble united only by their sense of impotence, here everyone had joined a local group of thirty adjacent apartments, informal clans spanning two or three floors based on the architecture of corridors, lobbies and elevators”.¹⁴

L'architettura moderna, quindi, è percepita come una caduca moda. Nei quartieri residenziali degli anni '50, l'individuo è il centro della nuova società e l'*interieur* della casa, che, aveva assunto quella sacralità che, in



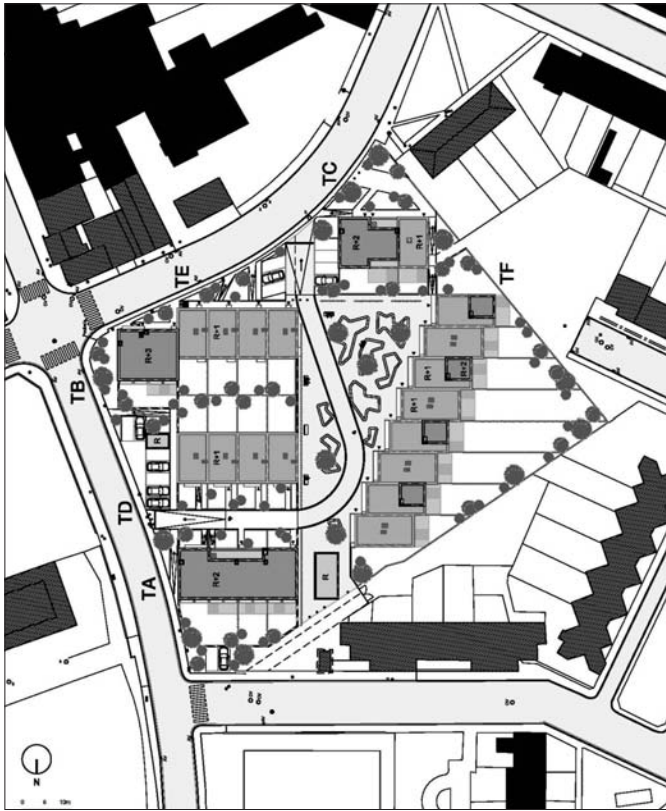
Fig. 112. Fotogramma tratto dal cortometraggio *Saute ma Ville*, di C. Ackermann, 1968.

passato, era stata propria del luogo composto di piazza e edificio pubblico, è percepito come claustrofobico, da una artista come Chantal Ackermann (1950-2015)¹⁵ che immagina, entro le sue mura, il suicidio dell'uomo moderno (fig. 112). Si avverte una precisa mancanza di comprensione e, forse, per questo motivo, nei disegni di Schuiten si ricerca il recupero della tradizione, del mito, di una rinnovata arcadia. Questo adoperarsi per voler tornare indietro, questa volontà di ri-creare delle città giardino contemporanee, è assimilabile al dramma che vive l'architettura nel Belgio dopo la metà del secolo. Considerando, in particolar modo, l'intervento distruttivo compiuto a *Droixhe*, si registra una obsolescenza del progetto con rispetto alle esigenze della società contemporanea, ma invece di procedere al sanare l'inadeguatezza delle tipologie architettoniche, dove mancanti, è stato più semplice chiederne la demolizione. D'altra parte la flessibilità delle piante degli alloggi, pur eliminando la rigidità distributiva

ed implementando gli spazi comuni pensati da Van der Meeren non hanno assunto a ciò che la città richiedeva. Individuati, dunque, i rapporti dell'architettura e dell'urbanistica moderna con l'architettura e l'urbanistica tradizionale e, avendo messo in luce che, da questi, nei progetti del nuovo secolo, si era preteso costruire un contesto nuovo, inedito, dando per scontato che l'architettura avrebbe realizzato non solo un cambio nel luogo, ma anche un cambio sociale e morale, si vorrebbe integrare gli studi sulla riqualificazione di queste aree residenziali, apportando una riflessione sull'architettura moderna non solo come immagine di degrado. A tale proposito, potremmo citare alcuni interventi fatti per adattare le residenze alle condizioni contemporanee cui la città ci ha abituato.

CITÉS D'AUJOURD'HUI

Scena 4



ALLOGGI SOCIALI SOSTENIBILI BERCHEM-SAINTE-AGATHE, 2012

Addizione

Ubicazione: Berchem-Sainte-Agathe, Bruxelles

Promotore: *Société du logement de la Région Bruxelles-Capitale* (SLRB)

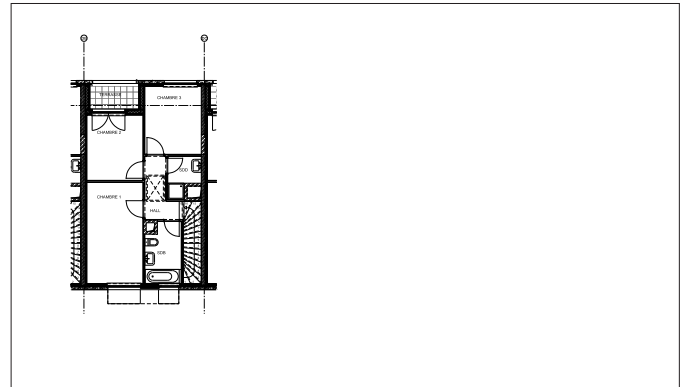
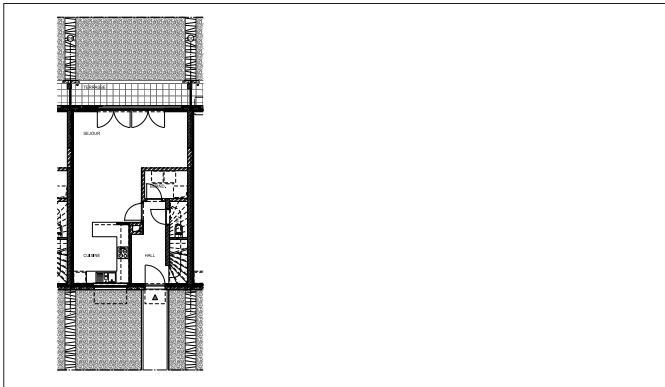
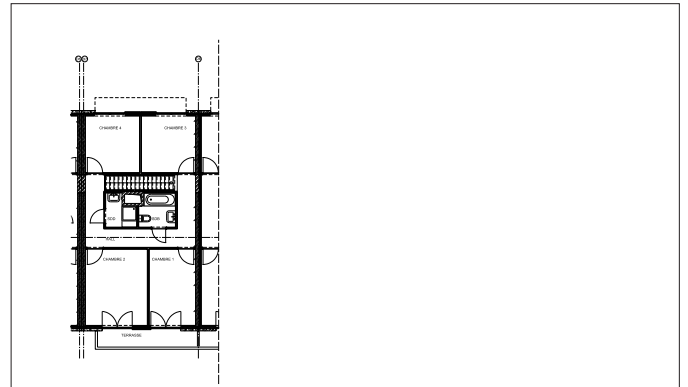
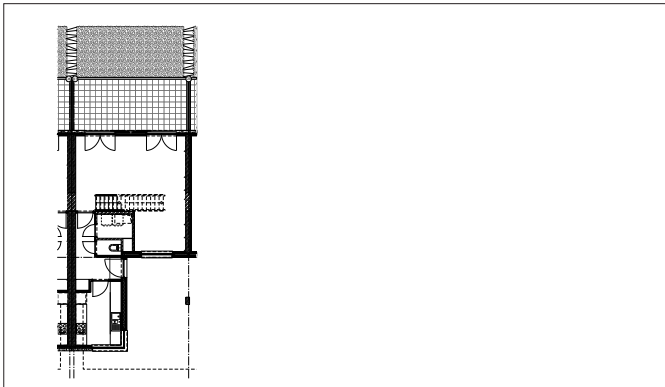
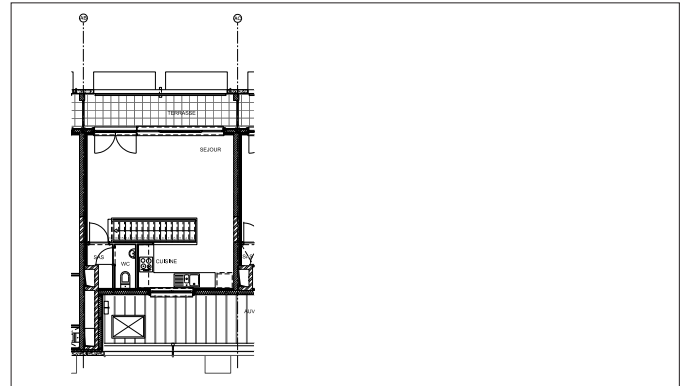
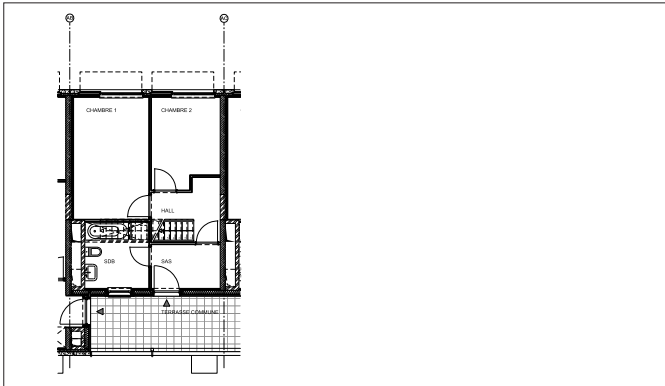
Studio di Architettura: BURO II & ARCHI+I

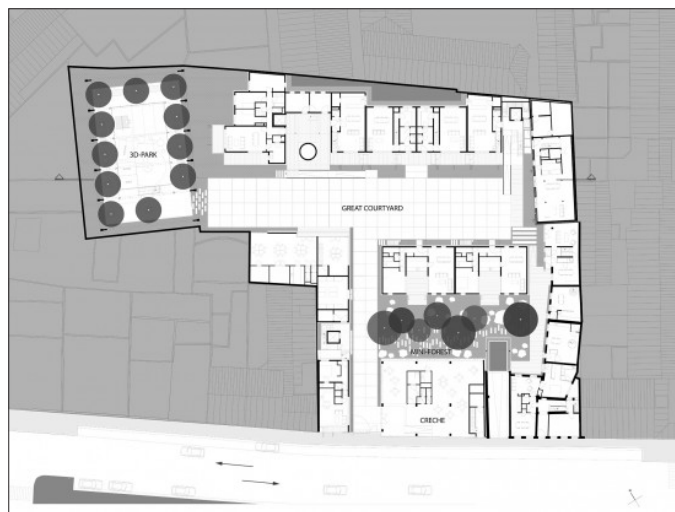
Programma: Alloggi sociali

Queste nuove unità abitative sociali, ubicate a Berchem-Sainte-Agathe, complementano il quartiere costruito nel 1922-1925 dall'architetto Victor Bourgeois.¹⁶ Disposti su due lotti di terreno, questi alloggi sono stati costruiti a risparmio energetico e sono allineati a spina di pesce. Siepi e giardini delimitano lo spazio privato da quello pubblico, cui si è data ampia importanza nel progetto. Nella distribuzione, nelle altezze e nella cura nel mediare gli spazi destinati alla comunità, il progetto dello studio di architettura Buro II & Archi+I ha rispettato il dialogo con il progetto di Bourgeois. Gli architetti hanno creato otto diverse tipologie di abitazioni. Inoltre anche nei materiali, come il calcestruzzo, 'riscaldato' da una sapiente combinazione con il legno, si è voluto richiamare fortemente il progetto degli anni '20. La tecnica è stata sapientemente implementata e le prestazioni energetiche sono rispettate grazie all'uso di pannelli solari, all'impianto di raccolta per le acque piovane e all'installazione di isolamenti e materiali ecocompatibili.



Viste del progetto. Dalla pagina web dello studio BURO II & ARCHI + I.
<http://www.b2ai.com/en>.





SAVONNERIE HEYMANS, 2005

Integrazione e cambio di funzione

Ubicazione: Rue d'Anderlecht 139-147, 1000 Bruxelles

Promotore: CPAS de Bruxelles

Studio di Architettura: Studio: MDW Architecture

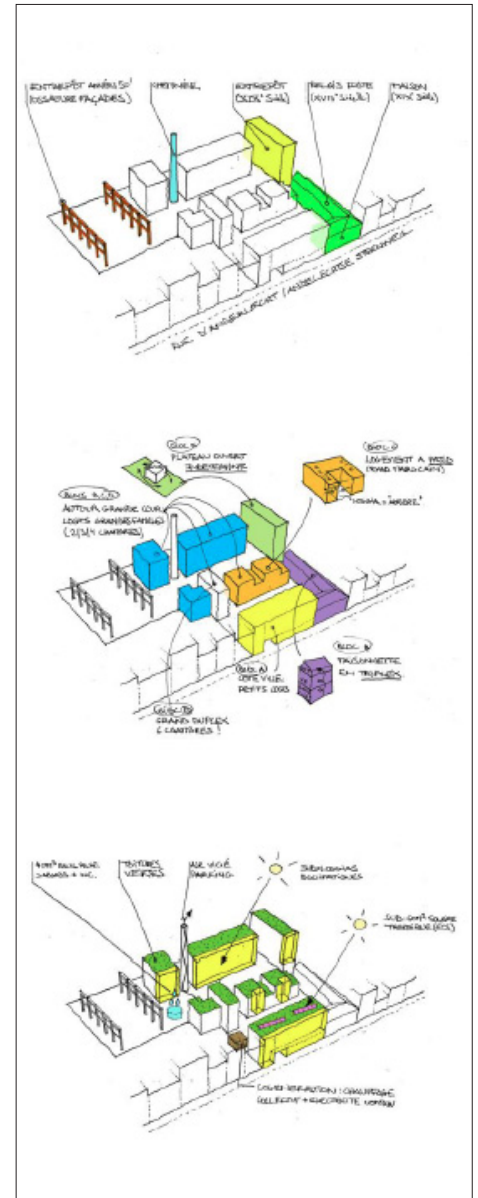
Programma: 42 sistemazioni sociali e asilo nido

Il complesso residenziale delle *Savonnerie Heymans* è un intervento di notevole eleganza che costituisce un quartiere composto da quarantadue alloggi, di differente metratura e tipologia, una ludoteca, una sala comune per riunioni ed eventi e un parco attrezzato per bambini e non. Questo intervento è particolarmente importante per aver inglobato al suo interno la ciminiera e il complesso della fabbrica di saponi del diciannovesimo secolo, dando a questi manufatti storici non solo un significato estetico o simbolico, ma anche funzionale: la ciminiera è parte del sistema di ventilazione per il parcheggio sotterraneo. La tecnologia e i materiali impiegati fanno sì che la *Savonnerie* sia un quartiere a basso consumo energetico. L'alternare spazi privati a spazi pubblici garantisce un'interazione degli abitanti pur rispettando la *privacy* di ogni occupante.

Savonnerie Heymans, planimetria. Disegno dello Studio MDW Architecture.

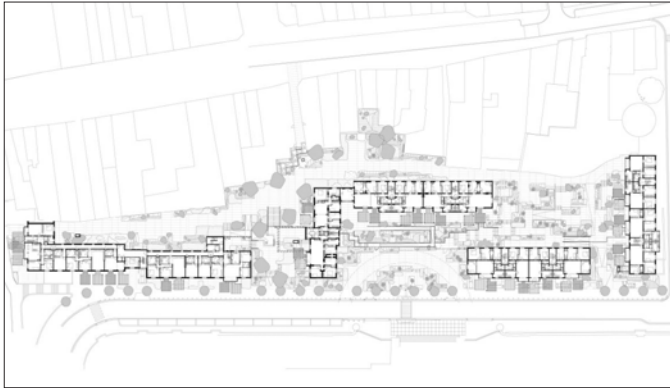
Ubicazione, disegno dello Studio MDW Architecture.

Fonte: <http://www.mdw-architecture.com>



Savonnerie Heymans, planimetria e diagrammi del progetto.
Foto del cantiere con la ciminiera della fabbrica, elemento centrale del progetto.
Fonte: <http://www.mdw-architecture.com>





LE FOYER BRUXELLOIS, 2001-2012

Restauro

Ubicazione: 135, Rempart des Moines Street, Bruxelles

Promotore: Beliris _ S.C. Le Foyer Bruxellois

Studio di Architettura: Philippe SAMYN & PARTNERS

Programma: restauro e ampliamento di 150 alloggi esistenti

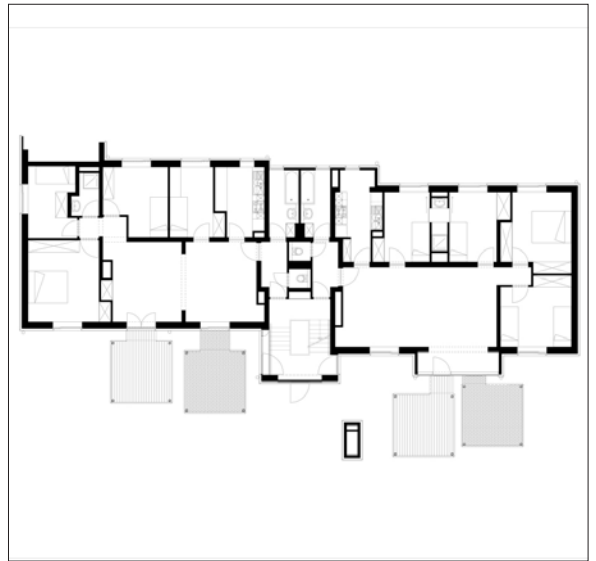
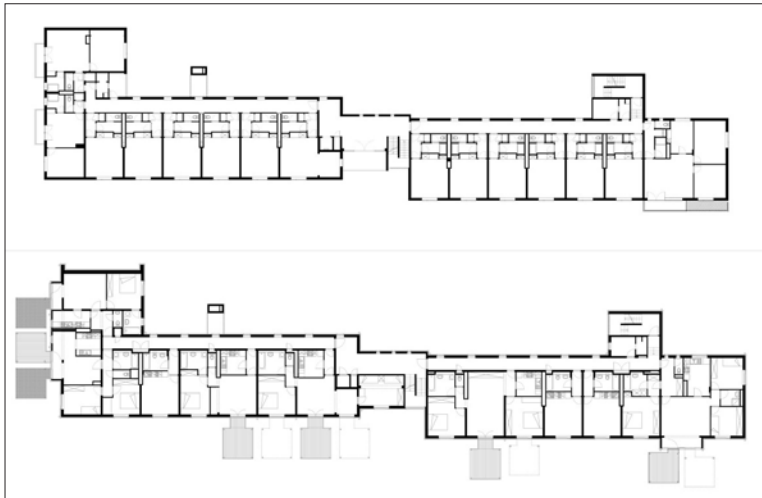
I sei edifici per abitazioni nel quartiere di *Minimes* furono progettati dal gruppo Alpha,¹⁷ nel 1954. L'intervento di ristrutturazione previsto dallo studio dell'architetto Philippe Samyn (1948) prevede un'implementazione degli isolamenti per risolvere i problemi riguardanti infiltrazioni e ponti termici, nonché un rifacimento dei servizi igienici. Inoltre, si è ridotto il n.ro dei monolocali a favore di un aumento degli appartamenti con tre o quattro stanze, riducendo le unità da 150 alloggi a 98. L'utilizzo di una superficie liscia come rivestimento corrisponde a uno sforzo per mantenere le facciate pulite con minimi costi di manutenzione. Anche gli appartamenti sono stati migliorati grazie all'integrazione di terrazze che permettono di dare una maggiore luminosità alla zona giorno e consentono ai locatari di stare all'aperto senza dover uscire dai blocchi.

Le foyer bruxellois, abitazioni a *Minimes*, Bruxelles, planimetria, disegno dello Studio Philippe Samyn & partners.

Fonte: <http://samynandpartners.be>.



Foto del progetto delle unità abitative del Gruppo Alpha.
Foto della ristrutturazione ad opera dello studio Samyn & partners.



Le foyer bruxellois, abitazioni a Minimes, Bruxelles, piante e prospetti, disegni dello Studio Philippe Samyn & partners.
Foto che individua la vicinanza con le fabbriche dei dintorni.
Fonte: <http://samynandpartners.be>.



EVERE, 2014

Implementazione e dialogo con il moderno

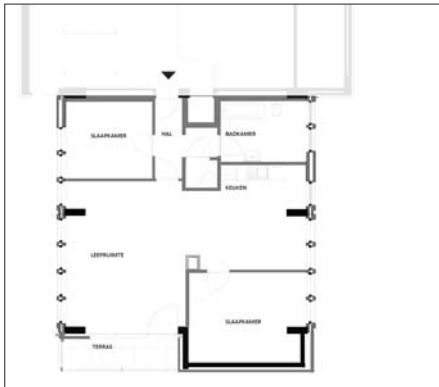
Ubicazione: rue Cicéron, Evere, Bruxelles

Promotore: Beliris, Bruxelles

Studio di Architettura: ORIGIN, arch. Jan de Moffarts

Programma: Restauro e implementazione delle strutture della torre per abitazioni di Willy Van der Meeren

La torre costruita a *Evere* da Willy Van der Meeren, dopo essere stata disabitata per anni, ha subito un processo di ristrutturazione, ad opera dello studio ORIGIN. L'obiettivo era quello di adattarla ai criteri di confort attuali, dati sia dalle nuove soluzioni tecniche (l'obsolescenza degli impianti e dell'isolamento è da integrare) sia da un ripensamento della distribuzione interna degli appartamenti. L'intervento è stato particolarmente delicato perché la torre è considerata patrimonio monumentale del Belgio, dopo la registrazione *Docomomo* del 2004. Dunque, si è cercato di mantenere la sua originalità, apportando, però, una efficiente manutenzione tecnica, come la sostituzione dei pannelli di rivestimento della facciata in cemento già esistenti, con nuovi pannelli *sandwich* di calcestruzzo termicamente efficienti.



Implementazione delle piante T2 e T4. Progetto e disegno dello studio ORIGIN.
Foto del restauro dei pannelli di facciata.

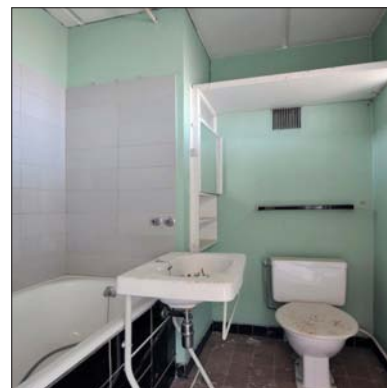
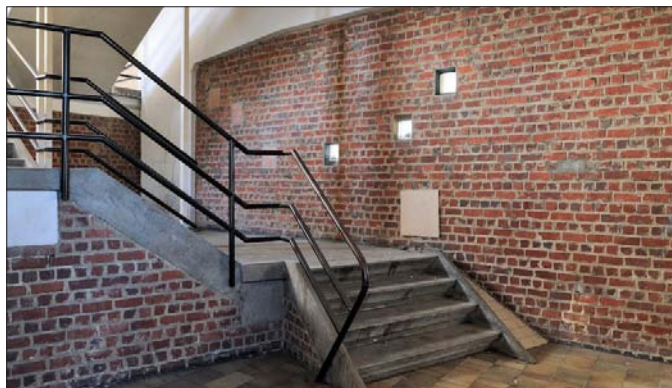


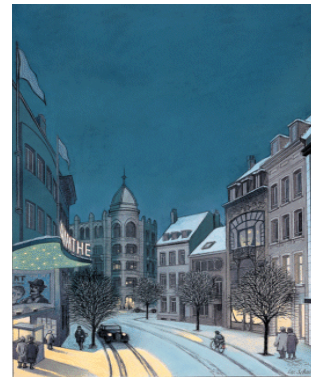
Foto degli interni prima del restauro: la hall di entrata, i mosaici che decorano l'entrata principale, una cucina e un bagno.

HABITARBRE E LE CITTÀ ARCHIBORESCENTI, 1977 a oggi

Utopia nostalgica

Architetto: Luc Schuiten

Questo modello di alloggio creato dagli alberi trova la sua origine in un lontano e mitico paradiso terrestre in cui l'uomo può trovare rifugio non nell'ambiente costruito, ma nella natura che lo circonda. Secondo Luc Schuiten (1944), questo primordiale modello di alloggio, idealizzato e mitizzato, sarà, progressivamente, rimpiazzato da una visione più pragmatica delle cose che condurrà a optare per altri modelli di tipo culturale. Per l'architetto non c'è scelta: fra tutte le possibilità di alloggio, non c'è nessun modello costituito da un insieme di organismi viventi capaci di offrire all'uomo benessere. È dalla consapevolezza di questa carenza che Schuiten porta avanti una ricerca da più di 25 anni, cercando di immaginare e di realizzare alloggi che si basino direttamente sul modello arboreo.



In questa pagina e nella pagina a fianco: disegni e studi di una via dal 1850 al 2150.



Disegno di *Habitarbre*, la città completamente verde di L.Schuiten.

Epilogo

"... non abitava in una casa accogliente e confortevole. Alloggiava dappertutto e in nessun luogo. Non aveva un suolo natio e nemmeno, quindi, diritto di cittadinanza. Priva di felicità, di amore, di patria, di umana gioia, tale era la sua vita [...] passato, presente e futuro erano per lui come uno spopolato deserto[...]"¹⁸

Il viaggio, intrapreso in questo fuliginoso paese, si conclude con una riflessione sull'atavica necessità dell'abitare, consapevoli di una molteplicità di domande e risposte che si potrebbero pronunciare attorno al destino della forma stessa dell'abitare.

Pretendendo di gettare i semi per un dibattito sulla comprensione degli alloggi sociali moderni e prendendo in considerazione delle ipotesi che vanno dalla riqualificazione di certe aree, alla demolizione totale o parziale di esse, all'integrazione con nuove strutture, occorre rileggere le problematiche sui quartieri sociali, costruiti dagli anni '30 in poi, per essere coscienti del fatto che gli architetti sono chiamati a dare delle risposte sul loro futuro. In questo processo servirebbe essere consapevoli che la figura dell'architetto dovrebbe essere integrata con quella di altre personalità, vincolate a politica, storia, economia, e che sarebbe necessario ridefinire anche il rapporto sia con l'utenza che con la committenza.

Se, da un lato, abbiamo considerato che l'espansione della città, in Belgio, era determinata, nella maggioranza dei casi, dalla vicinanza di un polo industriale, dall'altro, Lewis Mumford, nel 1930, non riteneva che tecnica e progresso fossero sufficienti a garantire l'umana felicità, bensì auspicava che "le forze razionali ed umane avessero il sopravvento" per arrivare a un cambio positivo. E per questo difese il bisogno di creare "delle autorità, a livello regionale, in grado di guidare azioni decisionali sul territorio". Rammentando che una determinata politica sull'abitare concentrava l'attenzione esclusivamente sugli edifici residenziali, "trascurando le necessità dell'abitazione umana e le arti della convivenza". "Un

progetto di città – Concluse Mumford nella prefazione – deve essere considerato quale problema sociale prima di essere tradotto in termini architettonici”.¹⁹

Coerenti con questo pensiero, per alcuni degli architetti più influenti nel panorama della modernità belga, il problema di creare un ‘nuovo modo di vita’ divenne centrale nelle loro sperimentazioni sulla forma dell’abitare. Infatti, stante l’innegabile intreccio tra ricerca architettonica e sviluppo industriale, ci si impegnò anche a creare dei quartieri che non fossero esclusiva addizione ai poli produttivi, ma che integrassero l’*habitat* con spazi dedicati alla collettività. Gli interrogativi sulla fragilità dell’avvenire di questi quartieri nacquero dal momento in cui si incorporò l’alloggio dal luogo di lavoro, (quando, per esempio, furono chiuse le miniere di estrazione del carbone) e nella circostanza in cui la mobilità assunse un ruolo centrale nella pianificazione urbana. Ci si potrebbe chiedere se, in questo frangente, gli spazi collettivi progettati per l’utenza furono in grado non solo di cambiare in maniera positiva la società, ma anche di sostenere questo cambio, una volta che il vincolo residenza-lavoro fu scisso.

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) rammentò che gli architetti hanno il dovere di creare delle città per “uomini liberi e vivi cioè capaci d’essere diversi”.²⁰ Il “cuore della città” avrebbe dovuto essere il luogo, dove la libertà avrebbe potuto perfezionarsi. Gli storici Manfredo Tafuri (1935-1994) e Francesco Dal Co (1945) descrissero il concetto di movimento moderno come una “favola consolatoria e inoperante”, in quanto “tentativo di accreditare una collettiva

e teleologica dottrina della nuova architettura”.²¹ Così come l’imporre un linguaggio universale architettonico avrebbe potuto essere una forzatura, anche il conservare o distruggere pedissequamente avrebbe costituito una “colpa morale”.

Confidando che l’epilogo di queste pagine non sia una conclusione, bensì un avvio al dibattito, si ritiene fondamentale nello studio e nella proposta di riqualificazione dei quartieri sociali un’analisi metodologica attenta, che prenda in considerazione tutti gli indizi necessari alla loro comprensione. Se, da un lato, si ritiene che la demolizione di talune aree sia il passo più facile da attuare, dall’altro lato, la trasformazione, incorporando nuovi elementi e/o riutilizzando i blocchi di abitazioni esistenti, sarebbe un processo forse più ardito, ma senz’altro più coerente nel rifiuto di cancellare una traccia storica. Infatti, nel tentativo di aggiungere valore agli alloggi sociali si potrebbero risolvere alcune delle problematiche delle comunità che oggi li abitano. Le soluzioni potrebbero essere varie: dal ri-immaginare gli edifici, gli spazi verdi, le infrastrutture, al coinvolgere in modo più ampio la politica nel rinnovamento di tali aree, creando una rete locale in grado di ripensare le opportunità fisiche, economiche, culturali.

La presente Tesi di Dottorato, senza alcuna pretesa di porsi come una panacea, vorrebbe, esclusivamente, essere di aiuto, quindi, alla comprensione dei processi di trasformazione concernenti *la forma dell’abitare nell’architettura moderna belga*, considerandone le variazioni dello spazio costruito in tutti i suoi elementi, per permettere alla città di poter evolversi e ai suoi abitanti di continuare a viverla.

Epílogo

*"... non abitava in una casa accogliente e confortevole. Alloggiava dappertutto e in nessun luogo. Non aveva un suolo natio e nemmeno, quindi, diritto di cittadinanza. Priva di felicità, di amore, di patria, di umana gioia, tale era la sua vita [...] passato, presente e futuro erano per lui come uno spopolato deserto[...]"*¹⁸

El viaje, emprendido en este país tiznado de grandes industrias, termina con una reflexión sobre la atávica necesidad del habitar, conscientes de una variedad de preguntas y respuestas que podrían pronunciarse sobre el destino de la forma misma del habitar.

Proporcionando elementos para una debate sobre la vivienda colectiva moderna y considerando diversas hipótesis planteadas como: la revitalización de los conjuntos residenciales, su demolición total o parcial, o su transformación y adaptación, es necesario reconsiderar las problemáticas alrededor de los barrios sociales, construidos a partir de los años 30, para tratar de proporcionar por parte de los arquitectos, una respuesta adecuada sobre su futuro. En este proceso hay que tener en cuenta que la figura del arquitecto debería ser integrada con la de otros actores, vinculados a la política, la historia, la economía y que habría que redefinir la relación tanto con los clientes como con el promotor.

Considerando, por una parte, que la expansión de la ciudad en Bélgica se desarrolló, en la mayoría de los casos por la proximidad de un centro industrial, por otra parte, hay que recordar que Lewis Mumford, en 1930, dudaba que el progreso técnico fuese suficiente para asegurar la felicidad humana. Para Mumford, *"le forze razionali ed umane avessero il sopravvento"* para llegar a un cambio positivo. Así defendió la necesidad de crear *"delle autorità, a livello regionale, in grado di guidare azioni decisionali sul territorio"*. Recordando que una política específica sobre el habitar centrada en atender exclusivamente a los edificios de viviendas, estaba descuidando la necesidad *"dell'abitazione umana e le arti della convivenza"*. *"Un progetto di città – Concluyó Mumford en el prólogo – deve essere*

considerato quale problema sociale prima di essere tradotto in termini architettonici.”¹⁹

Identificados con este ideal, para algunos de los arquitectos más influyentes en el panorama de la modernidad belga, el problema de crear una ‘nueva forma de vida’ se convirtió en el centro de sus investigaciones sobre la forma del habitar. Así, dada la innegable interrelación entre la investigación arquitectónica y el desarrollo industrial, hubo un notable esfuerzo por crear barrios que no fueran únicamente dependientes de los centros de producción, sino que integraran el hábitat con áreas dedicadas a la comunidad. Los debates acerca del futuro de estos barrios surgen desde el momento en que la vivienda se separó del lugar de trabajo (cuando, por ejemplo, las minas del carbón fueron cerradas) y en el momento donde la movilidad constituyó el papel central de la planificación urbana. Sería posible preguntarse si, en este momento, los espacios públicos concebidos para los usuarios fueron capaces no sólo de cambiar de una manera positiva, sino también de propiciar este cambio, ya que se desvaneció el vínculo entre la residencia y el trabajo.

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) recordó que los arquitectos deben crear una ciudad para hombres que sean libres, vivos y, a la vez, capaces de ser diferentes.²⁰ El “corazón de la ciudad” debería haber sido el lugar donde la libertad hubiese podido perfeccionarse. Manfredo Tafuri (1935-1994) y Francesco Dal Co (1945) describieron el concepto del movimiento moderno como una “fábula reconfortante e ineficaz”, como “un intento de acreditar una doctrina colectiva y teleológica de la























nueva arquitectura”.²¹ Además, imponer un lenguaje universal arquitectónico habría podido resultar una obligación, pero también, el conservar o al revés, destruir constituiría una “culpa moral”.

Confiando en que el epílogo de estas páginas no es una conclusión, sino un inicio de un debate, se considera fundamental para el estudio y para la propuesta de recualificación de los barrios sociales una metodología de análisis cuidadosa, que tome en consideración todas las pruebas necesarias para su correcto diagnóstico. Si por una parte, se cree que la demolición de ciertas áreas sería la forma más fácil de implementar el hábitat, por otro lado, la transformación, incorporando nuevos elementos y/o reutilizando los bloques de viviendas existentes, sería un proceso tal vez más audaz, y sin duda, más equilibrado al negarse a eliminar la que consideramos una traza histórica. El esfuerzo, para revalorizar la vivienda social, podría resolver algunos de los problemas de las comunidades que los habitan. Las soluciones podrían ser varias: desde re-imaginar los bloques, los espacios verdes, la infraestructura, hasta participar en una política más amplia en la renovación de estas áreas, con la creación de una red local que pueda repensar las oportunidades físicas, económicas y culturales.

La presente Tesis de Doctorado pretende plantearse como una ayuda a la comprensión del proceso de transformación de la forma del habitar en la arquitectura moderna belga, teniendo en cuenta los cambios en el espacio construido en su totalidad, para permitir que la ciudad sea capaz de evolucionar, adaptándose a los cambios, y que sus residentes la continúen viviendo.





















Atlante grafico 3

EVOLUZIONE MORFOLOGICA DALLE CITTÀ-FABBRICA NEL XIX SECOLO ALLE CITTÀ MODERNE DEL XX SECOLO

abitanti	case	appartamenti	blocchi /torri	scuole/edifici pubblici	fabbrica	luogo di culto
						
						
Grandes Rames. 1808 Arch.: Ignoto Num. alloggi: per 800 operai		Le Grand Hornu. 1816 Arch.: B. Renard Num. alloggi: 400		Bois du Luc. 1826 Arch.: Ignoto Num. alloggi: 166		Le Logis et Floréal. 1921 Arch.: J.J. Eggericx Num. alloggi: 1500
						
Kapelleveld. 1922 Arch.: A. Pompe, H. Hoste, P. Rubbers Num. alloggi: 440	Berchem Sainte-Agathe. 1922 Arch.: V. Bourgeois Num. alloggi: 275	Rue de Mallar. 1925 Arch.: C. Thirion Num. alloggi: 59	Tribouillet. 1930 Arch.: AAV Num. alloggi: 200			
						
Kiel. 1949 Arch.: R. Braem Num. alloggi: 814	Rue Vaudrée Angleur. 1951 Arch.: Groupe EGAU Num. alloggi: 328	Droixhe. 1954-70 Arch.: Groupe EGAU Num. alloggi: 1800	Evere. 1954 Arch.: W. Van Der Meeren Num. alloggi: 105			
						
Tervuren. 1955 Arch.: W. Van Der Meeren Num. alloggi: 8	Trixhes. 1955 Arch.: L'Equerre Num. alloggi: 1800	Heysel. 1956-74 Arch.: R. Braem & AAV Num. alloggi: ---				

Schede riassuntive delle città in ordine cronologico.

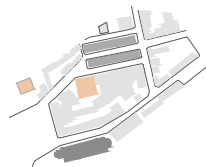
SISTEMI DIAGRAMMATICI DI ANALISI

	Bande		Occupazione		Accesso privato
	Occlusione		Recinto		Accesso verticale multiplo
	Patio		Fila		Accesso su ballatoio
	Vuoto interrotto		Ripetizione		Con accesso ogni due piante
	Curva		Disseminato		Con accesso ogni tre piante
	Pettine + Vuoto		Spazio vuoto		
	Raggiera		Blocco		
	Incrocio				

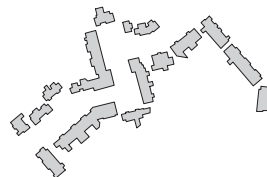
Legende:

Sistemi diagrammatici di analisi della forma delle città moderne
Sistema diagrammatici di analisi della sezione e dell'accesso a ciascun edificio residenziale.

EVOLUZIONE MORFOLOGICA DALLE CITTÀ-FABBRICA NEL XIX SECOLO ALLE CITTÀ MODERNE DEL XX SECOLO



1. Grand Rames - 1808



4. La rue de Mallar - 1925



6. Tribouillet - 1930



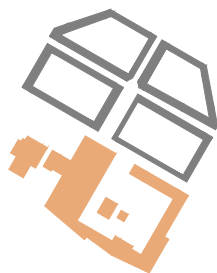
2. Grand Hornu - 1816



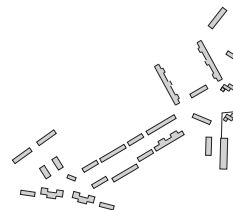
5. Le Logis et Floréal - 1921



7. Kapelleveld - 1922

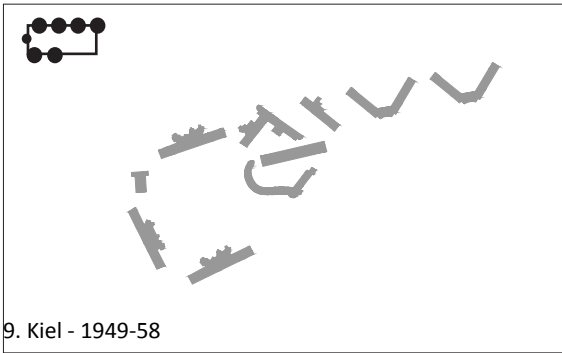
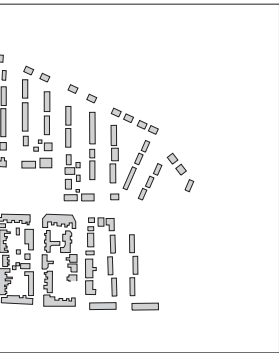


3. Bois du Luc - 1826

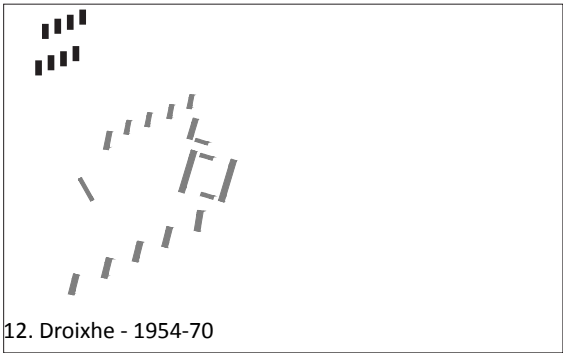


8. Berchem-Sainte-Agathe - 1921

In questa pagina e nella pagina a lato:
Evoluzione della forma delle città. Comparazioni morfologiche fra tutti i progetti considerati nella Tesi.



9. Kiel - 1949-58



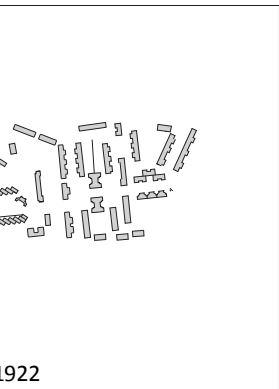
12. Droixhe - 1954-70



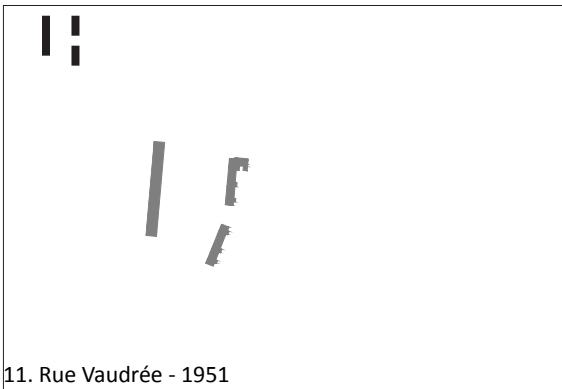
10. Heysel - 1956-74



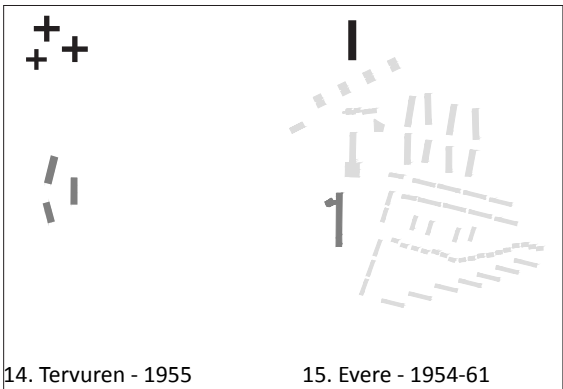
13. Trixhes - 1955



1922



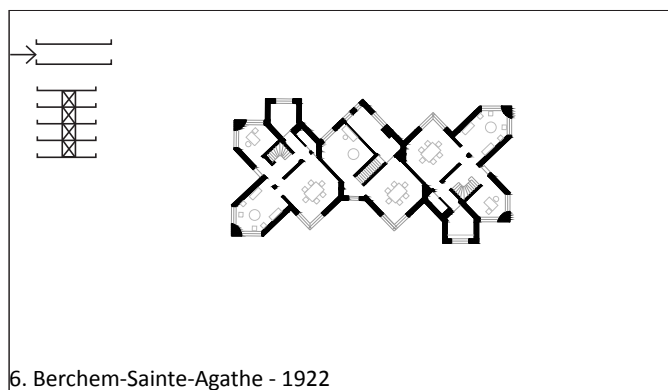
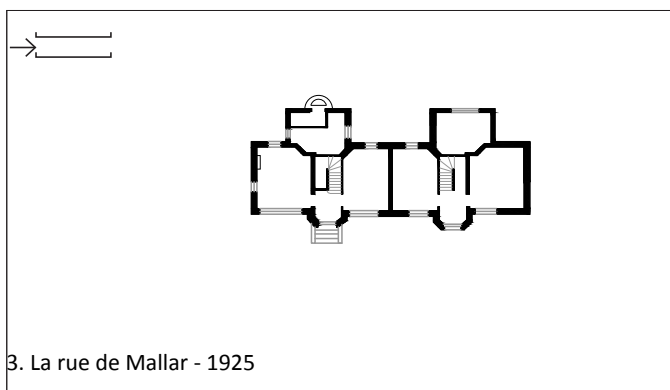
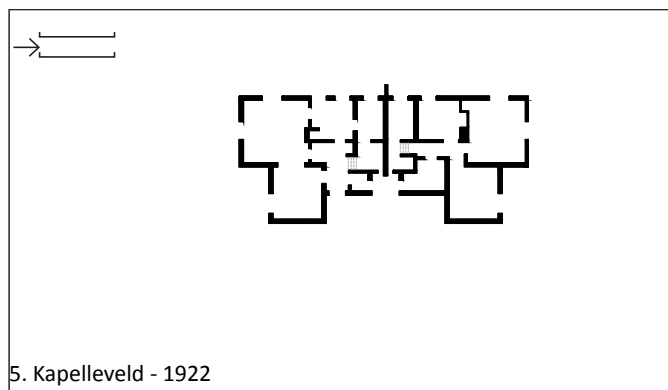
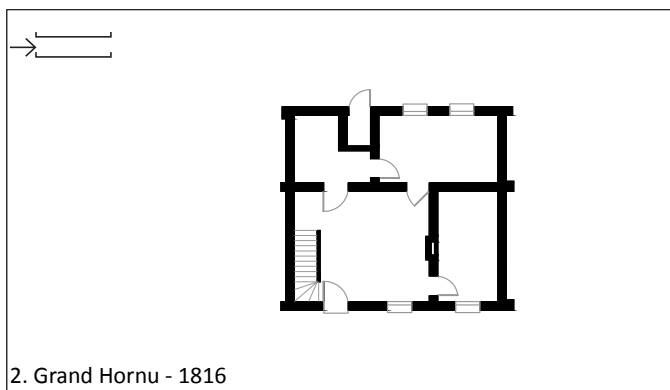
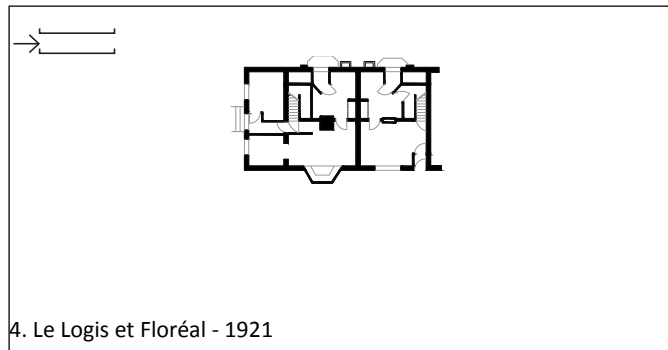
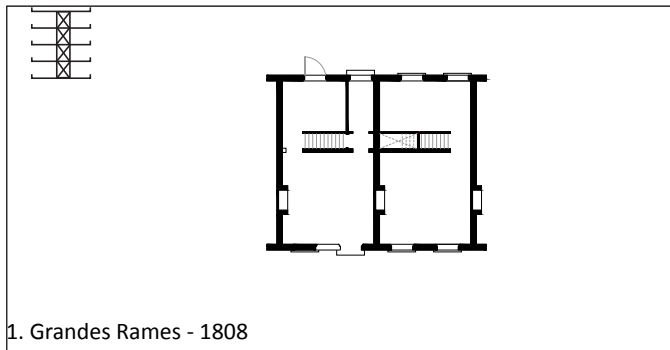
11. Rue Vaudrée - 1951

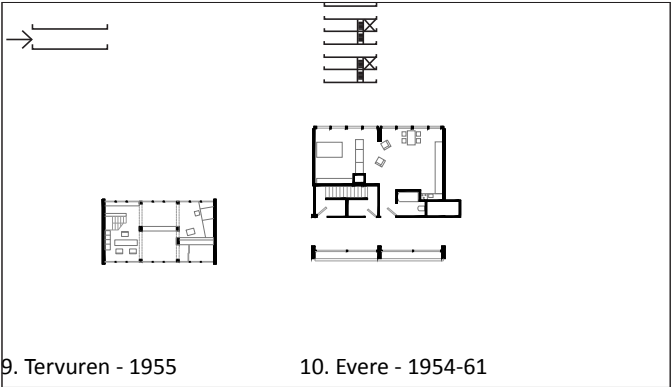
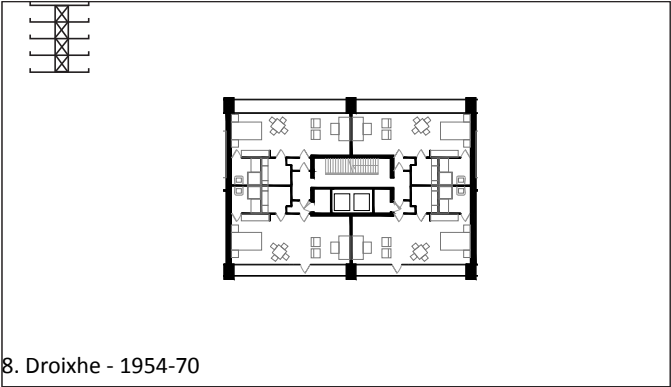
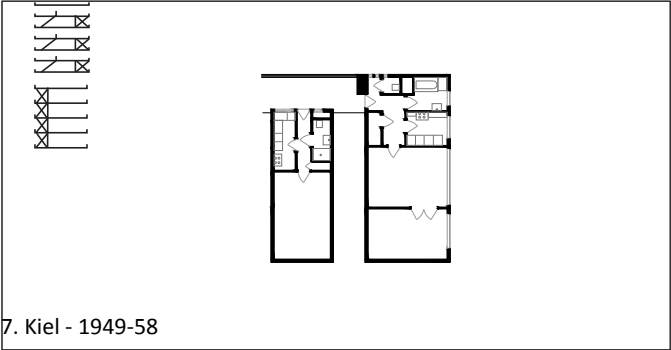


14. Tervuren - 1955

15. Evere - 1954-61

EVOLUZIONE DELLA PIANTA TIPO DALLE CITTÀ INDUSTRIALI ALLE CITTÀ MODERNE.





EVOLUZIONE DELL'ENTRATA NEGLI ALLOGGI DELLE CITTÀ INDUSTRIALI E DELLE CITTÀ MODERNE.



1. Grandes Rames - 1808



2. Grand Hornu - 1816



3. Bois du Luc - 1826



4. Rue de Mallar - 1925



5. Le Logis et Floréal - 1921



6. Tribouillet - 1930



7. Kapelleveld - 1922



8. Berchem-Sainte-Agathe - 1922



9. Kiel - 1949-58



10. Heysel - 1956-74



11. Rue Vaudrée - 1951



12. Droixhe - 1954-70



13. Trixhes - 1955



14. Tervuren - 1955



15. Evere - 1954-61

Foto delle entrate principali agli alloggi.

NOTE:

- 1 «La Cité», n. 2, Vol. 5, 1924, pp. 39-47.
- 2 F. Choay, *op.cit.*, pp. 12-22. L'autrice osserva che i progressisti fondano le loro teorie basandole sull'individuo umano come tipo, indipendente da qualsiasi contingenza temporale o storica. La città progressista rifiuta il patrimonio pertinente al passato e riconosce esclusivamente il modello da asservire alla rivoluzione industriale. Nel modello culturalista, invece, l'individuo non è una semplice unità intercambiabile, ma al contrario di quello progressista, il progresso materiale scompare dinanzi alle esigenze culturali. In questo senso, entrambi i modelli sono avulsi dalla relazione con la società, nel primo caso, e con il luogo e l'ambiente nel secondo. In Belgio, si appoggiò dapprima l'idea culturalista, propria delle *cités jardins*, e poi ci si affiancò allo Stile Internazionale, nello specifico alla teoria sull'espansione della città di Le Corbusier, ma in entrambi i casi si cercò di adattare i prototipi di pianificazione stranieri alle contingenze culturali, ambientali e storiche del Belgio. Geoffrey Grulois scrive della specificità dell'urbanismo belga citando il pensiero di Jean de Ligne nel suo articolo: *La construction épistémologique de l'urbanisme en Belgique*, «Belgeo», n. 1-2, 2011. Fonte : <http://belgeo.revues.org/6329>.
- 3 «La Cité», *Ibidem*.
- 4 Louis Van der Swaelmen, nel suo scritto, richiama, per la prima volta, la necessità di concentrarsi non più solamente sul progetto della casa, bensì a focalizzarsi su quello più vasto della strada e del quartiere, intesi come insieme comprendenti differenti elementi. In «La Cité», *Ibidem*.
- 5 La riqualificazione di *Droixhe* iniziò nel 1995 con la costituzione della *Société*

Atlas. Dethier Architects rinnovarono gli edifici sulla via *Truffaut-Libération*.

6 P. Frankignoulle, B. Stevens, S. Herold, *Quel avenir pour nos quartiers?*, «Les Echos du logement», May 2004, p. 1. <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/131830>.

7 P. Bourdieu, *La misère du Monde*, Seuil, Parigi, 1993, cit. In: P. Frankignoulle, B. Stevens, S. Herold, *op.cit.*

8 G. Leopardi, *Dialogo tra la Moda e la Morte*, in *Operette Morali*, 1959, Einaudi, Milano, p. 22.

9 Da *Het lelijkste land ter wereld*, *op.cit.*

10 R. Braem, *10 commandments for architecture*, «Building and Housing», n. 4-5, Ottobre, 1953.

11 Margherita Vanore è docente in composizione architettonica e urbana, presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Si occupa, specialmente, di coordinare un'unità di investigazione sul rapporto tra architettura, patrimonio e paesaggi della produzione ed è referente del gruppo di ricerca Architettura e paesaggio. E come lei stessa scrive nella propria presentazione, si occupa della valorizzazione dei luoghi dell'abitare, del patrimonio culturale di contesti stratificati, degli spazi intermedi, residuali o interrotti generati dalle infrastrutture e dai processi di produzione.

12 M. Vanore, *Paesaggi e risorse culturali in produzione*, p. 77, in *Il paesaggio nel progetto. Il paesaggio come progetto*, Aracne, Roma, 2013, pp. 76-112.

13 Si rimanda all'approfondimento sull'edificio di *Evere* contenuto nella Scena 3 della presente Tesi di Dottorato.

14 J.G. Ballard, *High Rise, Danger in the Streets of the Sky*, Harper Perennial, Londra, 2005, cap 6., p. 70. Nella novella di Ballard, probabilmente ispirata all'architettura delle torri di Goldfinger di Londra, il grattacielo, super funzionale e autonomo, è il luogo dove si scatena

ogni genere di violenza tra i locatari. Questo edificio, da progetto utopico in cui i residenti avrebbero potuto trovare qualsiasi comodità senza neppure dover uscire dalla torre, si trasforma in un habitat distopico, simbolo di distruzione e caos. L'architettura è colpevole di aver isolato gli abitanti dal mondo esterno e di aver creato una sorta di gerarchizzazione, determinata dalla differenza tra le tipologie di appartamenti, che spinge a una rivoluzione interna, e riporta l'abitante alla condizione naturale di *homo homini lupus*.

15 C. Ackermann, *Saute ma ville*, cortometraggio, Belgio, 1968. In un ordinario appartamento di una torre di abitazioni moderna, la protagonista del cortometraggio compie dei gesti quotidiani come se si trattasse di un rituale catartico. Diviene quasi ossessiva nella ripetizione. Il silenzio, la solitudine e l'angoscia pervadono la scena poco a poco. La stanza moderna non è più un luogo sicuro, ma una separazione da una città frenetica, vissuta da sconosciuti. Questa stessa stanza, però, diventa anche l'unico luogo in cui poter stare, in cui chiudersi dentro e scegliere di morire.

16 Per l'approfondimento sul progetto di Victor Bourgeois si rimanda la lettura al Capitolo 2 della presente Tesi di Dottorato.

17 Il Gruppo Alpha, composto da H. Kuyck, M. Lambrichts, G. Riguier, fu molto attivo dalla fine degli anni '40 nella ricerca sulla pianificazione urbana nell'area di Bruxelles, così come il Gruppo L'Equerre lo era a Liège. Furono ricordati in architettura per il quartiere di alloggi sociali di *Minimes*, costruito nel 1954.

18 R. Walser, *op.cit.*, p. 19.

19 L. Mumford, *op.cit.*, p. LXVII.

20 E.N. Rogers, *Il cuore della città*, Hoepli, Milano, 1954, p. 71.

21 M. Tafuri e F. Dal Co, *op.cit.*, prefazione.

Bibliografia

Pubblicazioni utilizzate sulla trasformazione della città belga

- AAVV, Da «*La Cité*», n. 1, vol. 1, 1919 A «*La Cité*», n. 6, vol. 13, 1935.
- AAVV, *Un siècle d'architecture et d'urbanisme: 1900-2000*, Région de Bruxelles-capitale, Mardaga, 2000.
- Aubry, F., Vandenbreeden, J., Vanlaethem, F., *L'architecture en Belgique: Art nouveau, art déco & modernisme*, Lannoo Uitgeverij, 2006.
- Bekaert, G., *Architecture contemporaine en Belgique*, Racine, Bruxelles, 1996.
- Bekaert, G., *Horta & After*, Mil de Kooning, University of Ghent, Ghent, 1999.
- Berlage, H.P., *A la rédaction de «La Cité»*, «*La Cité*», n. 1 Luglio 1919, p. 6.
- Bodson, F., *La section Belge, quelques preliminaires*, «*La Cité*», n. 4, 1919, pp. 59-68.
- Bourgeois, V., *L'architecte et son espace*, Imprimerie Bourdeaux-Capelle, Dinant, 1955.
- Bourgeois, V., Les pouvoirs publics devant l'architecture e l'urbanisme, «*L'Equerre*», n. 1, 1938, p.11.
- Braeken, J., *Renaat Braem: 1910-2001*, Vlaams Instituut vor het Onroerend Erfgoed, Bruxelles, 2010.
- Braem, R., *10 commandments for architecture*, «*Building and Housing*», n. 4-5, Ottobre, 1953.
- Braem, R., *Het lelijkste land ter wereld, Davidsfonds* (trad.it. *Il paese più brutto del mondo*), Leuven, 1968.
- Braem, R., *Het schoonste land ter wereld*, (trad.it. *Il paese più pulito del mondo*), Uitgeverij Kritak, Leuven, 1987.
- Ch.Buls, *The planning and laying-out of streets and open spaces*, in «*Seventh International Congress of Architects*», Londra, 18 Luglio 1906. In <https://archive.org/details/internationalco00archgoog>.
- Buls, Ch., *De la disposition et du développement des rues et des espaces libres dans la villa*, «*L'Emulation*», 32, n. 1, Gennaio, 1907, p.5.
- Bruwier, M., Meurânt, A., Pierard, C., *Un mon.nt d'archéologie industrielle: Les ateliers et la cité du Grand-Hornu*, «*Industrie*», n. 22, Gennaio, 1968, pp. 39-56.
- Culot, M., Pompe, A., Terlinden, F., *Antoine Pompe et l'effort moderne en Belgique: 1890-1940*, Musee d'Ixelles et Ecole Nationale Superieure d'Architecture, 1969.
- Culot, M., *Herman De Koninck : Architecte des années modernes*, AAM, 1998.
- Delevoy, R. L., Culot, M., L.L. H. *De Koninck, architecte*, AAM, Brussels, 1973.
- De Ridder, A., *Un Urbaniste belge: Louis van der Swaelmen Les "Préliminaires d'Art civique et l'activite du C.N.B.A.C.*, «*La Cité*», n. 9, Marzo, 1920, pp. 176-184.
- Eggericx, J.J., *Les principes essentiels d'un quartier jardin*, «*La Cité*» n. 1, Novembre, 1920, pp. 5-11.
- Folville, X., Frankignoulle, P., *Flémalle: La cité des Trixhes*, Warzée, Gaëtanne, Namur. 1999. In <https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/131089/1/Flémalle.pdf>.
- Frankignoulle, P., Malherbe, A., *De l'utopie au réel. 1919-1994: 75 ans de logement social en Wallonie*, Absl Homme et Ville e Les chiroux, Liège, 1994.
- Frankignoulle, P., Stevens, B., *Quel avenir pour nos quartiers?*, «*Les Echos du logement*», DGATLP, Namur, Giugno, 2004, pp. 99-103.
- Frankignoulle, P., *Evolution de l'habitat social en région liégeoise*, Renardy Ch. (dir.), *Liège et l'Exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Dexia, Fonds Mercator, Luc Pire, 2005. In <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/94961>.
- Frankignoulle, P., Stevens, B., *Vers un nouveau Droixhe*, «*Les Cahiers de l'Urbanisme*», n. 39, pp. 46-52. In <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/130782>.

- Frankignoulle, P., *L'architecture et l'Urbanisme à Liège dans les années 1960-1970*, «Les Cahiers de l'Urbanisme», n. 73, Settembre 2009.
- Stevens, B., Frankignoulle, P., *Une équipe universitaire de "suivi sociologique" au coeur d'une opération de requalification d'un quartier d'habitat social (Liège)*. In <http://resohab.univ-Parigi1.fr/jclh05/IMG/FrankignoulleStevens.pdf>.
- Frankignoulle, P., *A Liège, une modernité fragmentaire?*, «Art&Fact», Université de Liège, Febbraio 2011, pp. 78-88. In <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/89533>.
- Grulois, G., *La construction épistémologique de l'urbanisme en Belgique*, «Belgeo», n. 1-2, 2011, pp. 5-16.
- Hennaut, E., Liesens, L., *Cités-jardins : 1920-1940 en Belgique*, AAM , 1994.
- Hoste, H., *Bouwblokken III*, «De Telegraaf», 12 Gennaio, 1916. In Smets, M., *L'Avènement de la cité jardin en Belgique, histoire de l'habitat social en Belgique de 1830 à 1930*, Pierre Mardaga, Bruxelles.
- L'Equerre, *L'Equerre*, «Urbanisme», n. 3, 1939.
- L'Equerre, *Rapport sur le rôle de l'urbanisme dans la société*, «L'Equerre», n. 11-12, 1937, pp. 8-10.
- Lambrichs, A., *Les cités-jardins en Belgique*, «Ciudades», Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, n. 6, 2000-2001, pp. 57-74.
- May, E., *L'Urbanisme en U.R.S.S.*, «La Cité», n.5, Janvier, 1932, pp. 77-84.
- Moenart, R., *L'architecture domestique de Demain*, «La Cité», n. 1, Luglio, 1919, pp.8-10.
- Otlet, P., *l'Urbaneum*, «La Cité», n. 10, Giugno, 1931, pp. 121-129.
- Robert, Y., *Le complexe industriel du Grand-Hornu*, Scala , Parigi, 2002.
- Roelants du Vivier, F., *Les ateliers et la cité du Grand-Hornu de 1820 à 1850: un exemple d'urbanisme industriel à l'aube du machinisme*, Université Catholique de Louvain, 1972.
- Smets, M., *L'Avènement de la cité jardin en Belgique, histoire de l'habitat social en Belgique de 1830 à 1930*, Pierre Mardaga, Bruxelles.
- Strauven, F., *René Braem*, AAM, Bruxelles, 1963.
- Strauven, I., *Les frères Bourgeois, architecture et plastique pure*, AAM, Bruxelles, 2005.
- Vaes, H., *Commissaire Général de l'Exposition de la Via Rurale au Palais d'Egmont-Le Sens du Régionalisme*, La Cité, n. 6, Dicembre, 1919, pp. 103-105.
- Van der Swaelmen, L., *Les sections étrangères d'urbanisme comparé*, «La Cité», n. 4, 1919, pp. 69-82.
- Volckerick, R., *Urbanisme: problème moral-problème social*, «L'Equerre», n. 1, 1938, pp. 8-10.
- Watelet, H., *Le Grand Hornu, joyau de la devolution industrielle et du Borinage*, Lebeer-Hossmann, 1993.
- Watelet, H., *Une industrialisation sans développement: Le bassin de Mons et le charbonnage du Grand-Hornu du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe siècle*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1980.
- Watelet, H., *Inventaire des archives des sociétaires et de la Société civile des usines et mines de houille du Grand-Hornu*, Ministère de l'éducation nationale et de la culture, archives générales du Royaume, Archive de l'État à Mons, Bruxelles, 1964.

Pubblicazioni utilizzate sull'arte e letteratura belghe

- AAVV, *Modernisme art déco*, Mardaga, 2004.
- Andriat, F., *Georges Linze*, Récits, Service du Livre Luxembourgeois, Dossieres littérature française de Belgique. In http://www.servicedulivre.be/servlet/Repository/Georges_LINZE.PDF?IDR=6907.
- Colle, M., *Vers une architecture symbolique*, «Cobra» n. 1, 1948, pp. 21-23.

LA CITTÀ REALE: EPILOGO

- De Ridder, A., *1888-1961, William Degouve de Nuncques*, Elsevier, Bruxelles, 1957.
- Delevoy, R.L., et al., *Fernand Khnopff*, Lebeer-Hossmann, Cosmos Monographies, Bruxelles, 1979.
- Delevoy, R.L., *Journal du symbolisme*, Skira, Genève, 1977.
- Delevoy, R.L., *Symbolists and symbolism*, Skira, Genève, 1982.
- Devillers, V., *Paul Delvaux, le théâtre des figures*, Université de Bruxelles, 1992.
- Hellens, F., *Xavier Mellery*, Cahiers de Belgique, Bruxelles, 1932.
- Linze, G., *Poème Comprendre Arbres et Machines*, Linze, G. Anthologie, Liège, 1984.
- Nell, A., *Akarova and the Belgian Avant-Garde*, «Art Journal», Vol. 68, n. 2, 2009, pp. 26-49. In <http://www.jstor.org/stable/25676481>.
- Raine, J., *Dei luoghi e dei momenti*, 1978. <http://jeanraine.org>.
- Van Doesburg, T., *Classique-Baroque-Moderne*, Sikkell, Anversa, 1921.
- Vandenbreenen, J., Vanlaethem, Fr., *Art Déco et Modernisme en Belgique. Architecture de l'entre-deux-guerres*, Racine, Bruxelles, 1996.
- Verhaeren, E., *La ville, Les Campagnes hallucinées, 1893*, Mercure de France, Parigi, 1920.
- In <https://archive.org/stream/lesvillestentacu00verhuoft#page/n7/mode/2up>.
- Verhaeren, E., *Villes Tentaculaires, 1895*, Mercure de France, Parigi, 1920. In <https://archive.org/details/lesvillestentacu00verhuoft>.

Pubblicazioni utilizzate di teoria, storia e critica dell'architettura

- Aymonino, C., *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Padova, 1965.
- Benevolo, L., *Le origini dell'urbanistica moderna*, Universale Laterza, Bari, 1963.
- Cohen, J.L., *Nikolaï Milioutine, Sotsgorod, le problème de la construction des villes socialistes*, De l'Imprimeur, Parigi, 2002.
- De Roberto, C., Giraudoux, J., *La Carta d'Atene / Le Corbusier*, Comunità, Milano, 1960.
- Dal Co, F., *Abitare nel moderno*, Laterza & Figli, Bari, 1982.
- Di Biagi, P., (a cura di), *La Carta di Atene, manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma, 1998.
- Di Biagi, P., *La grande ricostruzione, il piano INA Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma, 2001.
- Evelien van Es [et al.], *Atlas of the functional city: CIAM 4 and comparative urban analysis*, Bussum, Thoth, Zurigo, 2014.
- Frampton, K., *Historia crítica de la arquitectura*, G. Gili, Barcellona, 1981.
- Friso, I., *Sul limite in Louis I.Kahn: disegno e artificio*, articolo scritto per la tesi di dottorato *Hic sunt leones: La presenza del limite nell'architettura contemporanea, il salk institute di Louis Isidore Kahn*, a cura di Friso, I., Luav, Venezia, 2013.
- Giedion, S., *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano, 1984.
- Habermas, J., *Modernity vs Postmodernity*, «New German Critique», n. 22, 1981, pp. 3-14. In http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/pg/current/programmes/ma/modules/sociologyofmodernityii/habermas_modernity.pdf.
- Heynen, H., *Architecture and Modernity*, MIT press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1999.
- Howard, E., *Les cités jardins de demain*, Dunod, Parigi, 1969.
- Ledoux, C.N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Alfons Uhl, Nördlingen, 1987-1990.
- Linters, A., *Industria: architettura industriale en Belgique*, Pierre Mardaga, Liège, 1986.
- Martí Arís, C., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, UPC, Barcellona, 1991.
- Martí Arís, C., *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, Clup, Milano, 1990.
- Monestiroli, A., *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999.

- Mumford, L., *La cultura delle città*, Einaudi, Torino, 2007.
- Paz, O., *Che cos'è la modernità?*, «Casabella», n. 664, Milano, 1999, pp. 48-51.
- Rogers, E.N., *CIAM o il cuore delle città*, Hoepli, Milano, 1954.
- Rogers, E.N., [et al.], *Le responsabilità verso la tradizione*, «Casabella e Continuità», n. 202, 1954, pp. 1-3.
- Secchi, B., *La città del ventesimo secolo*, Laterza, Bari, 2006.
- Steinmann, M., *CIAM Dokumente : 1928-1939 / Internationale Kongresse fur Neues Bauen*, Basel, Stuttgart, Birkhauser, 1979.
- Tafuri, M., [et al.], *De la vanguardia a la metropoli*, Gustavo Gili, Barcellona, 1972.
- Tafuri, M., *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari, 1973.
- Tafuri, M., Dal Co, F., *Storia dell'architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1996.
- Tafuri, M., *Storia dell'architettura italiana 1944-85*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.
- Ugo, V., *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Dedalo, Bari, 1990.
- Unwin, R., *La practica del urbanismo: Una introduccion al arte de proyectar ciudades y barrios*, Gustavo Gili, Barcellona, 1984.
- Vann Loo, A., *Dictionnaire de l' architecture en Belgique*, Fonds Mercator, Barcellona, 2003.
- Vanore, M., *Paesaggi e risorse culturali in produzione*, p.77, in *Il paesaggio nel progetto. Il paesaggio come progetto*, Aracne, Roma, 2013, pp.76-112.
- Venturi, R., *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcellona, 1972.
- Wright, F.L., *Broadacre city: La nouvelle frontière*, Maumi, C. (a cura di), La Villette , 2015.

Pubblicazioni varie

- Adorno, Th., *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2004.
- Ballard, J.G., *High Rise, Danger in the Streets of the Sky*, Harper Perennial, Londra, 2005.
- Baudelaire, Ch., *Oeuvres complètes*, Seuil, Parigi.
- Benjamin W., *Angelus Novus saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2006.
- Benjamin, W., *The Arcades Project*, Harvard University, Press Paperback, 2002.
- Benjamin, W., *Esperienza e povertà*, Rella F. (a cura di), Venezia, Cluva, 1980.
- Borges J.L., *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2006.
- Brecht, B., *Domande di un lettore operaio*, in Brecht, B., *Poesie di Svendborg*, Einaudi, Torino, 1976.
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano, 2006.
- Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati*, Oscar Mondadori, Milano, 2010.
- Choay, F., *La città: utopie e realtà*, Voll. I-II, Einaudi, Torino, 1973.
- Cornoldi, A., *L'architettura della casa*, Officina, Roma, 1988.
- Ferrer Forés, J.J., *Arquitectura moderna en Dinamarca*, Tesi di Dottorato, ETSAB-UPC, Barcellona, 2005.
- Fourier, C., *Teoría de los cuatro movimientos*, Barral, Barcellona, 1974.
- Friedman, Y., *Utopías realizables*, Gustavo Gili, Barcellona, 1977.
- Fregna, R., *Le città di utopia*, Clueb, Bologna, 1987.
- Giedion, S., *La Arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcellona, 1975.
- Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976.

LA CITTÀ REALE: EPILOGO

- Ginzburg, C., *Mitos, emblemas indicios*, Gedisa, Barcellona, 1989.
- Jung, C.G., *El Hombre y sus simbolos*, Aguilar, Madrid, 1969.
- Heidegger, M., *Construir, Habitar, Pensar*, Raccolta del testo della conferenza «Bauten Wohnen Denken», pronunciata dall'autore nel 1951, José Ortega y Gasset, Olasagasti, M., Massip-Bosch, E., (a cura di), «Appunti ETSAB – UPC», Barcellona, 1995.
- Leopardi, G., *Dialogo della Moda e della Morte*, in Leopardi, G., *Operette Morali*, Torino, Milano, 1952.
- Mallarmé, S., *R. Wagner, Rêverie d'un poète français*, «La Revue wagnérienne», 8 agosto 1885.
- Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Bcn, 1969.
- Mauss, M., *Saggio sul dono*, Einaudi, Milano, 1965.
- Messori, R., *La passeggiata estetica di Robert Walser*, in «Il Seminario Pensieri Viandanti», Berceto, 16 giugno 2007.
- Morris, W., *News from nowhere*, Penguin Books, Londra, 1993.
- Mumford L., *Storia dell'utopia*, Calderini, Bologna, 1969.
- Neususs, A., *Utopia*, Barral, Barcellona, 1971
- Ricoeur, P., *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2002.
- Ricoeur, P., *Ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano, 1986.
- Ritter, J., *Paysage: fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997.
- Trías, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcellona, 2001.
- Walser, R., *La Passeggiata*, Adelphi, Milano, 2014.

SITOGRAFIA

- <http://aam.be/fr/>
- <https://archive.org/details/internationalco00archgoog>
- <http://bluemountain.princeton.edu/index.html>
- <http://www.bruxelles50-60.be>
- <http://www.braem2010.be>
- <http://docomomo.be>
- <http://www.homme-et-ville.net>
- <http://patrimoine.brussels>
- <http://www.populstat.info/Europe/belgiumc.htm>
- <http://socialarchive.iath.virginia.edu/xtf/view?docId=international-congress-for-modern-architecture-belgian-section-cr.xml>
- <http://www.jstor.org/stable/487859>

FILMOGRAFIA

- Storck, H., *Pour vos beaux yeux*, cortometraggio, Belgio, 1929.
- Ivens, J., Storck, H., *Misère au Borinage*, cortometraggio, Belgio, 1934
- Moerman, E., *Monsieur Fantômas*, cortometraggio, Belgio, 1937.
- Ackermann, C., *Saute ma ville*, cortometraggio, Belgio, 1968.

ARCHIVI FISICI CONSULTATI



CIVA, *Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage, Bruxelles*



GAR Homme et Ville, *centro di documentazione a Liège*



Grand-Hornu, *centro di documentazione all'interno del sito del Grand Hornu*



Archive d'état, *archivi di stato del Belgio*



ULG, *Université de Liège*



UCL, *Université Catholique de Louvain*

CREDITI FOTOGRAFICI

Tutte le foto riguardanti le città in analisi e i disegni sono ad opera dell'autrice.

Le foto attinenti i progetti per abitazioni sociali a Londra sono state scattate dalla medesima, durante gli anni di studio e lavoro trascorsi in Inghilterra.

Le foto d'epoca riguardanti i progetti del Groupe Egau e i loro disegni originali sono stati tratti dall'archivio GAR, Homme et Ville, asbl di Liège e gentilmente messi a disposizione dal prof. Pierre Frankignoulle.

I disegni di Renaat Braem sono stati tratti dai libri già citati in Bibliografia: Strauven, F., *René Braem*, e Braeken, J., *Renaat Braem: 1910-2001*.

La rivoluzione industriale del XIX secolo incide sulla ri-organizzazione spaziale, sul modo di abitare, e riflette il mutamento dovuto al progresso e alla tecnologia. La Tesi di Dottorato, *La forma dell'abitare nell'architettura moderna belga*, vorrebbe suggerire un *excursus* di 150 anni di architettura belga, dagli inizi dell'Ottocento, con la pretesa di ricostruire, attraverso la narrazione, la storia della città giardino e della città moderna dalle loro origini. Lo studio si propone di rivelare l'essenza della modernità belga e il suo compromesso con l'architettura e l'urbanistica decifrando tutta la complessità di un progetto d'architettura, nelle sue fasi di ideazione, costruzione e rilettura, e collegando gli intrecci tra storia, paesaggio, aree periferiche con gli ancestrali vincoli tra architettura, città, *habitat*.

La revolución industrial del siglo XIX incide sobre la re-organización espacial, sobre el modo de habitar, y refleja el cambio debido al progreso y a la tecnología. La Tesis de Doctorado, *La forma dell'abitare nell'architettura moderna belga*, intenta realizar un *excursus* de 150 años de arquitectura en Bélgica, desde los principios del siglo XIX, con la pretensión de reconstruir, a través de la descripción y la observación, la historia de la construcción de la ciudad jardín y de la ciudad moderna desde sus orígenes. La investigación pretende revelar la esencia de la modernidad y su compromiso con la arquitectura y el urbanismo analizando toda la complejidad del proyecto arquitectónico en sus fases de concepción, construcción y análisis, y conectando las relaciones entre la historia y el paisaje en las áreas periféricas con los ancestrales vínculos entre arquitectura, ciudad, hábitat.